UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01772469 1

DIE ENTWICKLUNG DES FIGURALEN SCHMUCKS DER CHRISTLICHEN ALTAR-ANTEPENDIA UND -RETABULA BIS ZUM XIV. JAHRHUNDERT.

DIE ENTWICKLUNG DES FIGURALEN SCHMUCKS DER CHRISTLICHEN ALTAR-ANTEPENDIA UND -RETABULA BIS ZUM XIV. JAHRHUNDERT

VON

ECKART VON SYDOW

MIT 16 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1912

LIBRARY
APR 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

NA
5060
S84

MEINER MUTTER

VORWORT.

Indem ich hier meine Dissertations[1]*-Arbeit in erweiterter Gestalt der Oeffentlichkeit übergebe, ist es mir eine angenehme Pflicht, denen zu danken, deren Hilfe mir im Laufe meiner Arbeit zu Teil wurde; vor allen Herrn Prof. Goldschmidt, Herrn Prof. Bertaux-Lyon, dessen Güte ich zahlreiche Photographien spanischer und französischer Antependien verdanke, den Direktionen der nordischen Museen, die mir ein eingehendes Studium und Photographieren ihrer Altarwerke gestatteten, und Herrn P. Severinsen-Tim, der mir das Studium der dänischen Altäre in liebenswürdigster Weise erleichterte.*

[1] *Halle 1912.*

von Sydow.

DISPOSITION.

Seite

Vorwort VII
Literatur XI
Abkürzungen XIV
Verzeichnis der Abbildungen XV
Einleitung 1

Die Genesis des christlichen Altars und seines Schmuckes.

Die ersten fünf Jahrhunderte 3

Der Triumph Christi.

Das VI.—IX. Jahrhundert 7
Antependien-Schmuckstücke nach dem Liber Pontificalis 7
Sarkophag-Altäre 14
Retabula 20
Das X. Jahrhundert 21
Antependia 21
Retabula 25
Das XI. Jahrhundert 25
Antependia 25
Retabula 29

Der Triumph und das Leiden Christi.

Das XII. Jahrhundert 30
Antependia 30
Spanien 30
Nordische Reiche 32
Deutschland 35
Frankreich 37
Italien 37
Retabula 38
Entstehung und Arten 39
Italien 40
Frankreich 40
Nordische Reiche 41
Belgien 43
Deutschland 45

Seite

Das Leiden Christi

Das XIII. Jahrhundert . . . 47
Antependia . . . 47
Nordische Reiche . . . 47
Deutschland . . . 49
Italien . . . 51
Frankreich . . . 53
Deutschland . . . 54
Frankreich . . . 54
Italien . . . 55
Deutschland . . . 56
Spanien . . . 58
England . . . 59
Das XIV. Jahrhundert . . . 60
Antependia . . . 60
Nordische Reiche . . . 60
Deutschland . . . 62
Frankreich . . . 64
Italien . . . 64
Frankreich . . . 66
Spanien . . . 66
Nordische Reiche . . . 67
Deutschland . . . 68
Kostenaltar-Entstehung . . . 69
Reliquienaltar . . . 73
Altar mit Freifiguren . . . 74
Tabernakelaltar . . . 74
Frankreich . . . 75
Italien . . . 76
Mehrfigurige Altarretabula . . . 76
Einfältige Altarbilde . . . 80

Zusammenfassung und Ausblick auf die weitere Entwicklung des Flügelaltars in Deutschland . . . 82

Anhang.

I. Tabelle der Leben-Jesu-Szenen des Altarschmucks . . . 88
II. Die nordischen kupfervergoldeten Altarwerke des XII. Jahrhunderts . . . 96
1. Einleitung: historische Notizen . . . 96
2. Die Altarwerke an:
Sindberg . . . 97
Tamerup . . . 99
Odder . . . 103
Frendetorp . . . 104
Ulmerg . . . 108
Langrø . . . 112
Oelst . . . 113
Stavi . . . 116
Saal . . . 117
Trenstrup . . . 121
Bergen . . . 122
3. Zusammenfassung . . . 123

Ortsverzeichnis . . . 125

LITERATUR.

«Aarboeger for Nordisk oldkyndighed ag historie» 1868.

Altertümer der Stadt Lüneburg und des Klosters Lüne» 1857.

K. Arendt: «St. Quirin» 1888. Luxemburg.

St. Beissel: «Kunstschätze des Aachener Kaiser Doms» 1904. Gladbach.

—: «Verwendung edler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert» in der Zeitschrift für christliche Kunst 1896, S. 331 f. und S. 357 f.

—: «Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der 2. Hälfte des VIII. und in der 1. Hälfte des IX. Jahrhunderts» in der Zeitschr. f. christl. K. 1894, S. 358 ff.

Bendixen: «Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen» 1889 ff. Bergen (deutsch).

Bertaux: «L'exposition retrospective de Saragosse 1910» 1910. Paris-Saragosse.

L. Bickell: «Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg» 1883. Marburg.

Fr. Bock: «Das Heilige Köln» 1860. Leipzig.

—: «Die liturgischen Gewänder» 1859, 67, 71. Köln.

—: «Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Swenigorodski» 1896. Aachen.

W. Bode: «Geschichte der deutschen Plastik» 1887. Berlin.

Jos. Braun: «Handbuch der Paramentik» 1912. Freiburg i. B.

C. G. Brunius: «Skånes-konsthistoria för medeltiden» 1850. Lund.

Jak. Burkhard: «Beiträge zur Geschichte der Kunst in Italien» 1891. Leipzig.

Clemens, Mellin, Rosenthal: «Der Dom zu Magdeburg» 1852. Magdeburg.

Désiré van de Casteele: «Dessin authentique du Retable . . .» 1882. Brüssel. (Extrait du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.)

O. Döring u. G. Voß: «Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.» Magdeburg o. J.

F. Jacques Doublet: «Histoire de l'Abbaye de St. Denis en France» 1625. Paris.

K. Drechsler: «Der Verduner Altar, ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts im Stifte Klosterneuburg» 1903. Wien.

Düsseldorf, «Kunsthistorische Ausstellung zu . . 1904» 1905. München.

L. Albr. Gebhardi: «Kurze Geschichte des Klosters St. Michaelis in Lüneburg» 1857. Celle.

A. Goldschmidt: «Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530» 1890. Lübeck.

Bernh. Grüber: «Die Kaiserburg zu Eger» 1864. Prag.

Hartm. Grisar u. Dreger: «Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihre Schätze» 1908. Freiburg.

Jos. Guidiol y Cunill: Nocions de Arqueologia Sagrada Catalana 1902. Vich.
Louis Guibert: «L'école monastique d'orfèvrerie de Grandmont» 1888. Limoges.
[illegible]-Zuydewyck: «Die älteste Tafelmalerei Westfalens» 1892. Münster.
H. H. Hildebrand: «Den kyrkliga konsten under Sveriges medeltik» 1894 ff. Stockholm.
Jul. Helbig: «Histoire de la sculpture et des arts plastiques dans l'ancien pays de Liège et sur les bords de la Meuse» 1897. Lüttich.
«Historiae Francorum scriptores» her. von Fr. Duchesne 1641. Lutetiae.
Rich. Hoffmann: «Der Altarbau im Erzbistum München und Freising in seiner stilistischen Entwicklung vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts» 1905. München (Dissert.).
Sigism. Hosmann: «Fürtreffliches Denck-Mahl der Göttlichen Regierung bewiesen an der uhralten höchstberühmten Antiquität des Klosters St. Michaelis zu Lüneburg der in dem hohen Altar daselbst gestandenen güldenen Tafel u. anderer Kostbarkeiten . . . wie . . . Gott dero Räuber . . . entdecket» 170[illegible]. Leipzig.
P. Jessen: «Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo» 1883. Berlin.
Jul. Labarte: «Recherches sur la Peinture en émail dans l'antiquité et au moyen-âge» 1856. Paris.
Paul Lacroix: «Vie militaire et religieuse au moyen-âge» 1877. Paris.
Fr. Laib u. Fr. Jos. Schwarz: «Studien über die Geschichte des christlichen Altars» 1857. Stuttgart.
Phil. Lauer: «Le Trésor du Sancta Sanctorum» 1906. Paris. (Mon. Piot.)
Lehnert, v. Falke, Dreger, Behnke, Folnesich, Kummel, Perince, Swarzenski: «Geschichte des Kunstgewerbes». Berlin o. J.
«Liber Pontificalis» her. von Duchesne 1892. Paris.
A. Lichtwark: «Meister Bertram» 1905 Hamburg.
Lotz u. Dehn-Rotfelser: «Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel» 1870. Kassel.
Lüer u. Creutz «Geschichte der Metallkunst» 1904. 1909. Stuttgart.
Francisque-Michel: «Recherches sur le commence, la fabrication et l'usage des étoffes de soie» 18[illegible]2. Paris.
Migne: «Patrologiae cursus completus etc.» 1853. Paris.
Mohrmann u. Eichwede: «Germanische Frühkunst» 1907. Leipzig.
Molinier: «Le trésor de la basilique de S. Marc à Venice» 1888.
J. Morgades y Gili: «Catalogo del Museo arqueologico-artistico episcopal de Vich» 18[illegible]. Vich.
A. F. v. Münchhausen: «Teppiche des Jungfernstifts Marienberg bei Helmstedt» 1874. Wernigerode.
Münsterberg u. Beissel: «Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre Deutschlands» 1874. Frankfurt.
Museum Italicum 168[illegible]. Lutetiae Parisiorum.
F. O. Overland: «Illustreret Norges Historie» 1886. Kristiania.
Pauly: «Realencyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften» 1846. Stuttgart.
Fr. Piper: «Mythologie u. Symbolik der altchristlichen Kirche» 1853. Weimar.
[illegible] Quast u. Otte: «Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst» 1856 u. 1858.
[illegible] Quix: «Historische Beschreibung der Münsterkirche in Aachen» 1825. Aachen.
J. P. Richter: «Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte» 1897. Wien.
Renault de Fleury: «La sainte Vierge» 1878. Paris.
—: «La Messe» 1883–89. Paris.
—: «Les Monuments de Pise».
Eugène Roulin: «L'ancien trésor de l'abbaye de Silos» 1901. Paris.
Rupin: «L'Oeuvre de Limoges» 18[illegible]. Paris.

«Samlinger til jydsk Historie og Topografi», 1. Reihe, V. Bd., 1874—75. Aalborg.
Andr. Schmid: «Der christliche Altar und sein Schmuck» 1872. Regensburg. (Hier die Literatur des 17. u. 18. Jahrhunderts.)
Fr. Schulcz: «Denkmäler der Baukunst. 1. H. Gerona» 1869. Leipzig.
J. Sighart: «Album gotischer Altäre des Mittelalters in Altbayern» 1862. München.
Du Sommerard: «Les Arts au moyen-âge» 1864. Paris.
—: «Catalogue et description des objets d'art ... au Musée» (de l'hôtel de Cluny) 1883. Paris.
Jak. Stammler: «Der Paramentenschatz im Histor. Museum in Bern» 1895. Bern.
Joh. Steenstrup u. A.: «Danmarks Riges Historie». Kopenhagen.
Ernst Steinmann: «Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 6. Jahrhundert» 1892. Leipzig.
«Svenska fornminnes foreningens tidskrift». Stockholm, VIII. u. IX. Bd.
Veludo-Pasini: «La pala d'oro della basilica di S. Marco in Venezia» 1887. Venedig.
Venturi: «Storia dell' arte Italiana» Mailand 1901 ff.
Viollet-le-Duc: «Dictionnaire raisonné du mobilier français» 1873. Paris.
Franz Wieland: «Mensa u. Confessio. Studien über den Altar der altchristlichen Liturgie I. Der Altar der vorkonstantinischen Kirche» 1906. München.
M. G. Zimmermann: «Oberitalienische Plastik» 1897. Leipzig.

ABKÜRZUNGEN.

Die Inventare des Deutschen Reiches sind bei Literaturnachweisen lediglich mit dem Namen des betreffenden Territoriums bezeichnet, z. B. Rheinprovinz II, S. 5 bedeutet: Paul Clemen: «Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz», II. Bd., S. 5. (Düsseldorf 1892.

Venturis «Storia dell' arte Italiana» ist nur als Venturi angeführt.

Der Liber Pontificalis ist abgekürzt: L. P. zitiert.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Taf. 1. Antependium in Barcelona (Foto Mas).
» 2. Antependium in St. Quirin-Luxemburg.
» 3. 1. Aufsatz aus Odder. Detail.
2. Antependium aus Sindbjerg. Detail.
» 4. Antependium aus Broddetorp. Details.
» 5. 1. Antependium aus Broddetorp. Detail.
2. Antependium aus Biscopskulla. Detail.
» 6. Antependium aus Lisbjerg. Details.
» 7. Antependium aus Lisbjerg. Detail.
» 8. Antependium in Lyngsoe. Gesamtbild u. Detail.
» 9. 1. Antependium aus Oelst. Detail.
2. Antependium in Stadil. Gesamtbild.
» 10. Antependium in Stadil. Detail.
» 11. Antependium in Stadil. Detail.
» 12. Antependium in Sahl. Detail.
» 13. Altarwerk in Sahl. Gesamtbild.
14. Antependium in Sahl. Detail.
» 15. Antependium aus Tvenstrup. Detail.
» 16. Antependium aus Tvenstrup. Detail.

Die Tafeln sind außer Nr. 1, 2 u. 13 nach Aufnahmen des Verfassers angefertigt.

EINLEITUNG.

DER Altarschmuck tritt nicht sogleich mit jenem strahlenden Prunk in die Erscheinung, den wir heute am Mittelpunkte katholischen Kultes erwarten. Die Beherrschung des Kirchenraumes, die Absicht, die Blicke und die Aufmerksamkeit der Eintretenden sogleich auf sich zu ziehen, die Ueberladung mit kostbaren Weihegeschenken, all das ist das Ergebnis eines jahrhundertelangen Entwicklungsprozesses. Wie die Lehren kirchlicher Dogmatik des Abendmahles, so machte auch der symbolisierende Schmuck des Altars tiefgreifende Wandlungen durch. Jene zu schildern, ist Sache der Religionshistoriker; die künstlerischen und ikonographischen Wandlungen des Altarschmuckes sollen im Folgenden aufgewiesen werden. Es ist dies nicht im Sinne absoluter Trennung gemeint. Ein wahrhaftes Verstehen der künstlerischen Wandlungen wird erst durch die Feststellung der Aenderungen der Lehre und des ganzen weiteren kulturellen Zusammenhanges erreicht. Leider aber sind wir noch um vieles von der zweifelsfreien Feststellung der Dogmengeschichte und um noch mehr von einer scharf umrissenen Darstellung der Wandlungen des Altarschmucks entfernt; auch überschritte man mit der In-Angriff-Nahme des größeren Problemes die Grenzen, die dieser Arbeit durch ihren Zweck gezogen sind. So muß es genügen, einstweilen einmal das, was die Forschung der Kunstgeschichte bisher ergab, in zusammenfassender Weise vorzuführen, und zum anderen die in diesem tatsächlich-formalen Befund enthaltenen geistigen Tendenzen aufzufinden. So daß die Kulturgeschichte ohne Mühe ihrerseits das so gewonnene Ergebnis für ihre übergeordnete, weil umfassendere Geschichtsschreibung verwerten kann.

Freilich kann ein solches Unternehmen heute nur eben ein Versuch sein; eine erschöpfende Darstellung, insbesondere der frühen Zeiten, müßte eine genaue Kenntnis der ganzen fast unübersehbaren Literatur der Kirchenväter und profanen Schriftsteller jener Jahrhunderte voraussetzen und genaue Durchforschungen jener Bücher, wie sie bis heute noch nicht vorgenommen sind.

Inzwischen wird man es dem Kunsthistoriker nicht verdenken, daß er sich die Entwicklung des Altarschmucks so gut vergegenwärtigt, als es ihm die noch bewahrten Denkmäler und die zunächst liegenden Nachrichten erlauben.

DIE GENESIS DES CHRISTLICHEN ALTARS UND SEINES SCHMUCKES.

DIE ERSTEN FÜNF JAHRHUNDERTE.

Ueber den Schmuck der altchristlichen Altäre[1] der ersten drei Jahrhunderte fehlen uns präzise Nachrichten. Es wird dies begreiflich, wenn wir uns den Stand der damaligen Abendmahlslehre vor Augen halten. Wie Wieland dies in seiner Studie «Mensa und Confessio» ausführlich dargetan hat, kannte die Urkirche «weder ein Opfern als Darbringen einer konkreten Gabe, noch einen Kultraum als konkretes Heiligtum». So ist für das erste Jahrhundert ein Altar im Sinne liturgischen Gerätes ausgeschlossen.

Mit Irenäus erweitert sich der Opferbegriff.

Erst am Ende des 2. Jahrhunderts lassen sich besondere Versammlungshäuser konstatieren und erst gegen die Mitte des 3. Jahrhunderts tritt das christliche Versammlungshaus aus seiner Bedeutungslosigkeit heraus. Ohne aber selbst als Heiligtum an sich zu gelten. So löst sich auch im Laufe des 2. Jahrhunderts die Eucharistie von der Agape los, aber die Schriften des ganzen 2. Jahrhunderts kennen auch jetzt noch keinen konkreten Altar. Die Väter und Apologeten des ausgehenden 2. Jahrhunderts stellen einen Altar rundweg in Abrede. Das Ende des 2. Jahrhunderts bringt der christlichen Gemeinde eigene besondere Kulthäuser, und die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts den Altar. Origenes, Cyprian kennen anscheinend einen konkreten Altar. Den Tisch, auf dem die Eucharistie dargebracht wird, betrachtet man nun als den Altar Gottes.

[1] Vgl. für diesen Abschnitt: Fr. Wieland: «Mensa und Confessio I, der Altar der vorkonstantinischen Kirche», und die dort angeführte Literatur.

Aber auch noch jetzt im 3. Jahrhundert kennt die Kirche keine an sich dauernd heilige mensa eucharistica[1]. Vielmehr hatte der Tisch nur solange den Charakter des Herrentisches, als die Eucharistie darauf dauerte. Die Eucharistie macht den Altar zum Altar. Der Altartisch wird zur Feier jedesmal eigens aufgestellt. Mit dem Schluß der Liturgie wird der Altar wieder entfernt.

Gegen Ende des 3. Jahrhunderts aber beginnt der Orient den Altar an sich als Heiligtum in Ehren zu halten; und am Anfange des 4. Jahrhunderts war der ständige Altar selbstverständlich.

Aus diesen liturgischen Feststellungen folgt für die künstlerische Gestaltung des Altars selbst nur Negatives. Dieser «Altar» der vorkonstantinischen Epoche war eben ein einfacher Tisch, den man mit Tischtüchern überdeckte. «Quis fidelium nescit in peragendis mysteriis ipsa linteamina cooperiri[2]?»

Die Fresken der Katakomben zeigen denn auch in der Tat die simple Tischform: meist ein runder Tisch mit drei Füßen.

Die Tische der Antike[3] waren bald rund, bald viereckig. Als eleganteste Form schätzte man in der klassischen Zeit in Rom die Monopodia, die wir ebenfalls bei den christlichen Altären vertreten finden.

Auch im antiken Kultusgebrauch kamen Tische vor und sie waren als Stellvertreter von Altären heilig. Es werden Opfertische aus Marmor, Silber und Gold erwähnt.

Ueberdeckt wurden in dem christlichen Versammlungsraum diese Tische mit Leinen[4], Seiden-[5], Purpur-[6] und Goldbrokatstoffen[7].

Das Christentum bewegt sich so bei seiner Gestaltung des Altargerätes in gut antiken Bahnen.

Seitdem durch Konstantin die christliche Kirche zur staatlichen Institution wurde, schießen allerorten dauernde christliche Kultgebäude in die Höhe. Und wie aus den Versammlungssälen feste nur diesen einem Zwecke: dem Kultus dienende Kirchen werden, so wird auch seit jenem 4. Jahrhundert der Altar als dauernder Altar seinen Platz eingenommen haben.

---

[1] Fr. Wieland, l. c., S. 119.
[2] Optat. (374) in Lib. VI, De schism. Donat. c. I, p. 92.
[3] [illegible] Paulus Realencyklopädie, S. 1822 ff.
[4] [illegible] Anm. 2.
[5] Gregor v. Tours: Hist. Franc. VII, 22: X, 6.
[6] Paulus Silentiarius, 758 ff.
[7] [illegible] († 407): Homil. in Matth. 50.

Aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts berichtet uns der Liber Pontificalis, daß der Papst Silvester (314—335) einen kostbaren verzierten Altar gestiftet habe: «ipsum altare ex argento auroclusum cum gemmis prasinis et yaquintis et albis ornatum ex undique, numero gemmarum 400[1]».

Eine großartige und verschwenderische Freigebigkeit überbietet von nun an sich selbst in Stiftungen kostbarer Altäre. Bis in die romanischen Zeiten, das 12. Jahrhundert, hinein hören wir oft von dergleichen goldenen oder silbervergoldeten Altären.

Bekannt ist die Beschreibung des Altars der Sophienkirche in Byzanz und die Angabe: wie der Kaiser Justinian die Tischplatte aus einem Gemisch von Gold und Edelsteinen und Silber und anderem Metall habe herstellen lassen. Aber wir müssen schon froh sein, wenn hier der Berichterstatter diese näheren Angaben macht: «Und darauf stellte er denselben also auf. Unter denselben stellte er Säulen, ebenfalls massiv golden mit kostbaren Steinen und die Stufen umher, auf denen die Priester stehen, um den heiligen Tisch zu küssen, ebenfalls massiv silbern, vergoldet. Das Meer aber des heiligen Tisches machte er von kostbaren Steinen, ebenfalls vergoldet. Wer könnte das Aussehen des heiligen Tisches betrachten und nicht staunen, wer könnte es begreifen wegen des Wechsels der bunten Farben und des Glanzes etc.[2]». — Es handelte sich also um eine emailleartige Altarplatte, die von goldenen auf mit Silberplatten bedecktem Boden stehenden Säulen getragen wurde und mit Edelsteinen geschmückt war. Die Form scheint die denkbar einfachste und die Bewunderung, von der der Bericht über diesen Altar zeugt, nur dem kostbaren Material gegolten zu haben.

Im allgemeinen ist im L. P. nur von altare ex argento oder auro purissimo die Rede. Kunstgeschichtlich vorläufig bedeutungslose Nachrichten.

Leider ist der Charakter des ältesten Altarfundes in St. Agnese[3], aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammend, noch nicht klar. Es handelt sich um eine Marmorplatte mit einer weiblichen Orantengestalt zwischen Transennennachbildung. Bei der Entdeckung wurde das Stück für die Frontseite des Altares und die Orantin für die Gestalt der St. Agnes erklärt. Die Höhe 0,93 m würde gut dazu stimmen — Venturi aber hält das Stück für das Fragment eines Pluteus.

[1] L. P. I. 35.
[2] J. P. Richter: «Quellen der byzant. Kunstgesch.», S. 42 41.
[3] Röm. Quartalsschrift 1889, S. 59, Tal. 1. — Venturi «Storia . . .» I. 449, 53.

Jener Altar der Sophienkirche und dieser Altarfund in St. Agnese kennzeichnen die Möglichkeiten der Entwicklung des Altarschmucks.

Einmal gab es jene einfache Tischform. Man konnte einen solchen Altar schmücken, indem man aus der Altardecke selbst ein Kunstwerk machte: kostbare Stickereien anbrachte und kunstvolle Gewebe über den Tisch legte. Es bilden sich so jene vestes altaris, von denen der Liber Pontificalis eine große Anzahl aufführt.

Auf der anderen Seite bildete sich im Anschluß an die Sarkophage, die die Reste der Märtyrer enthielten, ein zweiter Altartypus aus, der an allen Seiten kastenartig geschlossen mit der confessio häufig in Verbindung tritt oder selbst die Reliquien enthält. Hier gewähren die vier Seiten des Altars die Möglichkeit, Reliefs auf ihnen anzubringen. Das interessanteste Stück ist das bekannte Antependium in St. Ambrogio in Mailand.

Doch handelt es sich nicht um eine absolute Trennung. Auch bei Altären, die dem Sarkophagtypus angehören, finden sich Stiftungen von textilem Schmuck.

DER TRIUMPH CHRISTI.

DAS VI.—IX. JAHRHUNDERT.

Näheres hören wir erst vom 6. Jahrhundert ab. Viktor, Bischof von Ravenna, ließ 545 einen seidenen Altarbehang aus schwerem Goldbrokat, in der Mitte mit scharlachroter Seide geschmückt, anfertigen. Auf ihm waren Christus und vier Gestalten (darunter Viktor selbst) dargestellt, und unter dem Fuße des Erlösers befand sich eine in Purpurseide gewirkte Widmung[1].

Maximinian[2] (gest. 552) ließ ein Antependium mit der Geschichte Christi und den Bildern seiner sämtlichen Vorgänger besticken; und ein anderes zeigte das ganze Leben Christi mit dem doppelten Stifterbildnisse Maximinians.

Die näheren Nachrichten des L. P. beginnen mit der Stiftung des Papstes Zacharias[3] (721—752). Er überdeckte den Altar Petri mit einem goldgewebten Tuch, das die Geburt Christi darstellte, und das mit kostbaren Gemmen geziert war. — Hadrian[4] (772—795) schenkte dem Hochaltare der Kirche St. Maria Maggiore Altardecken, von denen die einen die Adsumptio Mariae darstellte, die andere: «de stauracim ornatam in circuitu blattim». (Ueber die Bedeutung der Ausdrücke quadrapulum und fundatus, die fortwährend in solchen Stiftungsnotizen der vestes altaris wiederkehren, herrscht unter den Forschern keine Einigkeit. Beissel[5] hält quadrapulum für eine Be-

---

[1] Migne. Patr. Lat., Bd. 106, S. 600.
[2] ebenfalls Bischof von Ravenna. — Migne. Patr. Lat., Bd. 106, S. 610.
[3] L. P. I, 219.
[4] L. P. I, 532.
[5] Beissel, «Aus d. Geschichte . . .», S. 268; ebenso Laib u. Schwarz, S. 21.

zeichnung gemusterter Seidenstoffe, Francisque-Michel[1] meint, das Wort gäbe nur die Stärke des Gewebes an, und Ambrosiani[2] setzt es gleich staurazinus und erklärt beides als Bezeichnung einer Musterung der Stoffe durch fortgesetzte Karos.)

Das 9. Jahrhundert weist nach dem L. P. die größte Menge neugestifteten textilen Altarschmuckes auf. Stellt man die Sujets der Darstellungen und ihre Stiftungsorte zusammen[3], so ergeben sich folgende Szenen (bei diesem Auszug[4] sind die wenigen Stiftungen, die noch in das 8. Jahrhundert fallen, mit einbezogen):

Kirche.	Darstellung.
1. Anastasiae	Adler (II, 468)
2. Apollenarii	Verkündigung (II, 420) Passion (II, 420) Auferstehung (II, 420) Himmelfahrt (II, 420) Pfingsten (II, 420)
3. Apostolorum in via lata	Auferstehung (II, 408)
4. Apostolor. in vincula	Adler u. Löwe
5. Clemente	Auferstehung u. Pfingsten (II, 422) Jüngerberufung (II, 422) Löwen (II, 465)
6. Cosmas u. Damianus	Christus u. Cosmas u. Damianus u. 3 Brüder (II, 444) Cosmas u. Damianus (II, 463)

[1] Francisque-Michel: «Recherches sur l. comm.», S. 10.

[2] Revue de l'art chr. 1885, S. 352 ff.

[3] Beissel hat in der Zeitschrift f. christliche Kunst 1894 und 1896 ähnliche Zusammenstellungen gegeben, doch ohne bei dem textilen Schmuck die Vorhänge von den Antependia zu scheiden; und bei dem Metallschmuck ohne vollkommene Exaktheit. (L. P. 2. Bd. 512: hier bringt B. eine spätere Notiz des 12. Jahrhunderts im Zusammenhange mit den L. P. l. c. angeführten tabulae aureae mit Christus, Auferstehung, Kreuzigung etc. Dazu liegt kein Grund vor; im L. P. selbst fehlt solche Angabe. — B. führt an, Leo III. hätte auf einem Altar Bilder Christi Petri und Pauli angebracht und er zitiert L. P. II, 2 n. 5; dort sind aber nur imagines argenteae 3 salvatoris, Petri et Laurentii erwähnt; von einem Altar ist keine Rede. — B. verwechselt bei L. P. II, 410 und 411 die Konfessiones Petri und Pauli.)

[4] Die eingeklammerten Angaben, vor denen ein Gedankenstrich steht, beziehen sich auf Metallschmuck; sonst enthält jede Zeile den Inhalt einer textilen Bekleidung; die Ziffern hinter den Darstellungen beziehen sich auf den Liber Pontificalis.

Kirche.	Darstellung.
7. Georgii	Christus u. die Martyrien des Sebastians u. Gregors (II, 464)
8. Grisogoni	Daniel (II, 468)
9. Konstantiniana od. Salvatoris	Golgatha u. Auferstehung (I, 364) Einzug in Jerusalem (II, 381) Auferstehung (zweimal) (II, 381. 408) Golgatha (II, 408
10. Laurentii	Adler u. Martyrium Laurentii u. Leos IV. Bild (II, 526) Greifen (II, 465)
11. Marci	Adler (II, 461) Auferstehung (zweimal) (II, 494) Geburt Christi (II, 461) Geburt u. Taufe (II, 461) Löwen (II, 461)
12. Martini	Löwe (II, 466) Adler (II, 466)
13. Mariae in Cosmedin	Geburt u. Auferstehung (II, 467)
14. Mariae quae app. Dominica	Geburt Christi (II, 436 Maria u. Engel (II, 436) Pfauen (II, 436)
15. Mariae quae app. Calisti et Corneli	Geburt u. Auferstehung u. Maria (II, 474)
16. Mariae quae ponitur in vicum Sardorum	Maria mit Propheten (II, 499)
17. St. Mariae Maggiore	Adsumptio Mariae (II, 391) Verkündigung u. Anna u. Joachim (I, 379) Geburt Christi (zweimal) (II, 391. 447 Darstellung (II, 391) Geburt u. Taufe u. Darstellung im Tempel u. Auferstehung (II, 465) Geburt u. Verkündigung u. Darstellung (I, 361) Taufe Christi (II, 448) Einzug in Jerusalem (II, 448) Auferstehung (fünfmal) (I, 379; II, 448. 450) Pfingsten (II, 448) Maria selbst (II, 391)

Kirche	Darstellung.
	Transitus Mariae (II, 391)
	Mariae Himmelfahrt (II, 448)
	[— Adsumptio Mariae (I, 322)
	Maria mit Christuskind zwischen 2 Marienbildern (I, 252)]
18. Mariae trans Tiber.	Geburt u. Auferstehung (II, 466)
[19. Neri et Achillei	Geburt (II, 424)
	Auferstehung (II, 424)
	Himmelfahrt (II, 424)
	Pfingsten (II, 424)
20. Pauli	Christus verleiht Petro Bindegewalt u. Martyrium Petri u. Pauli (I, 363); am Altar Petri.
	Kruzifixus (I, 379)
	Geburt Christi u. Bethlehemitischer Kindermord (I, 379)
	Blindenheilung u. Auferstehung (I, 379)
	Christus u. Maria u. 12 Apostel (zweimal) (II, 382. 395)
	Christus zwischen Petrus u. Paulus, die predigen (II, 383)
	Auferstehung (zweimal) (I, 379; II, 395)
	Christus zwischen Erzengeln u. Aposteln (II, 466
	[— Glaubensbekenntnis (II, 410. 411)]
21. Petri	Himmelfahrt u. Pfingsten (II, 392)
	Verkündigung (II, 392); am Marienaltar.
	Auferstehung (fünfmal) (II, 418. 421)
	Himmelfahrt (zweimal) (II, 421)
	Geburt (II, 389)
	Kreuzigung u. Himmelfahrt u. Pfingsten (II, 421)
	Christus u. Apostel (II, 491)
	Passion (II, 382)
	Christus zieht Petrum aus dem Wasser (II, 389)
	Predigt Petri (II, 525)
	Christus gibt Petrus die Himmelschlüssel, zwischen Engeln stehend, und Passion Petri u. Pauli und Stifterbild Leos IV. (II, 546)

Kirche.	Darstellung.
	[— Griechische u. lateinische Glaubensbekenntnisse (I, 411)
	Christus u. seine Auferstehung u. seine Kreuzigung u. Petrus u. Paulus u. Andreas u. Leo IV. u. Kaiser Lothar (II, 512/13)
	Petrus zwischen seinen Wundern (II, 551)
	Christus u. 12 Apostel um ihn herum (II, 362)
	Christus zwischen Cherubim u. Aposteln u. Heiligen (II, 513)]
21a. im Oratorium Processi u. Martini für die Altäre	Petrus u. Processus u. Martinus (II, 443)
Sebastiani	Christus u. Sebastianus (II, 459)
Gregors	Christus u. Gregor (II, 459)
Tiburtinus	Christus u. Tiburtinus (II, 459)
22. Petri ad vincula	Petrus (II, 429)
	Befreiung Petri (II, 429)
23. Salvatoris juxta patr. Lat.	Beide Johannes (II, 478)
24. Sanctorum IV coronatorum	Auferstehung u. Bilder der 4 Heiligen und Leos IV. (II, 500)
	Adler (II, 514)
	[— Bilder der 4 Heiligen (II, 520)]
25. Silvestri u. Martini	Auferstehung (zweimal) (II, 493)
	Christus zwischen Silvester u. Martin (II, 463)
	Flügelpferd (II, 493)
26. Sinzigii	Christus u. Sinzigius u. Leo IV. (II, 536)
27. Stephani in Celiamonte	Golgatha (II, 419)
28. Xisti	Daniel (II, 468)
29. Zenonis	Kluge Jungfrauen (II, 435)
30. Monasterium Anastasii	Adler (II, 502)
31. Monasterium Caeciliae	Caecilia u. Valerius u. Tiburtinus von einem Engel gekrönt (II, 440)
	Auferstehung (II, 444)
32. Monasterium Martini	Martinus u. Christus u. Agathe u. Leo IV. (II, 505)

Kirche.	Darstellung.
33. Monasterium Stefani	Mariae zwischen Petri u. Pauli Brustbild (II, 445)
34. Orator. Archangeli	Auferstehung (II, 446)
	Maria (II, 446)
35. In titulo Sabinae	Golgatha (II, 419)
36. In titulo Susannae	Golgatha (II, 419)

Die einzelnen Bildmotive des Altarschmucks sind die folgenden:

I. Leben Jesu:

1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Darstellung im Tempel, 4. Bethlehemitischer Kindermord, 5. Taufe, 6. Christus beruft Jünger vom Schiff, 7. Einzug in Jerusalem, 8. Christus rettet Petrus aus dem Wasser, 9. Passion, 10. Golgatha, 11. Auferstehung, 12. Schlüsselgewalt-Verleihung an Petrus, 13. Himmelfahrt.

II. Leben Mariae:

1. Verkündigung, 2. Assumptio, 3. Transitus.

III. Heilige Gestalten: Anna, Joachim, Maria, Simeon, Petrus, Paulus, Prozessus, Martinus, Cosmas, Damianus, Daniel, Johannes Bapt., Johannes Ev., Silvester, Agathe, Sebastianus, Gregor, Tiburtinus, Sinzigius, 4 Coronati, Propheten, Engel, Apostel, Jungfrauen.

IV. Martyrien: Petri, Pauli, Laurenzii, Sebastiani, Gregorii.

V. Szenen der Heiligen Legenden: ein Engel krönt Cäcilia, Valerius und Tiburtinus, Befreiung Petri, Christus rettet Petrus aus dem Wasser, Petrus bekommt Schlüsselgewalt verliehen, Paulus und Petrus predigen.

VI. Stifterbildnis: Leo IV.

VII. Tierornamentik: Löwen, Greife, Flügelpferd, Adler[1].

Die Häufigkeit der Darstellungen ist sehr verschieden. Die beliebtesten Sujets sind Geburt (vierzehnmal), Himmelfahrt (zehnmal), Golgatha (siebenmal), Maria (siebenmal), Auferstehung (dreißigmal, der Mehrzahl nach in den Marienkirchen, in der Peters- und Salvatorskirche).

[1] Ueber die Herkunft der Stoffe cf. Beissel, in Z. f. chr. K. 1894, S. 370 f. (Alexandrien, Tyrus, Neapel, Byzanz, Spanien, Syrien).

Es handelt sich im allgemeinen um isolierte Szenen, die das Altartuch schmücken. Ein Prinzip der Verteilung der Leben-Jesus-Szenen scheint nicht vorhanden, außer daß bei der Auferstehungsdarstellung jene obengenannten Kirchen am stärksten berücksichtigt werden.

Nur wenige Zusammenstellungen kommen vor:

1. Geburt und Taufe und Darstellung und Auferstehung.
2. Geburt und Darstellung und Verkündigung.
3. Auferstehung und Kindermord.
4. Geburt und Verkündigung.
5. Golgatha und Auferstehung.
6. Geburt und Taufe.
7. Geburt und Auferstehung.
8. Kreuzigung und Himmelfahrt und Pfingsten.
9. Heilung des Blinden und Auferstehung.

Ein «Programm» also, das sehr beschränkt ist und gegenüber den späteren als recht ärmlich erscheint.

Auf die besonderen Patrone der Kirche wird beim Schmucke Rücksicht genommen: es erhält die Basilika Silvestri et Martini ein Tuch mit Christus zwischen Silvester und Martin, die Basilika Laurentii ein Tuch mit dem Martyrium Laurentii, die Ecclesia Georgii ein Tuch mit dem Martyrium Sebastians und Gregors, die Ecclesia Sinzigii ein Tuch mit Christus und Sinzigius und dem Stifter, die Ecclesia Sanctorum IV Coronatorum ein Tuch mit der Auferstehung und den Bildern der Heiligen und des Stifters, drei Altäre der Peterskirche je ein Tuch mit Christus und dem betreffenden Heiligen.

So wird bei der Mehrzahl der Altartücher der enge Zusammenhang zwischen dem Heiligen, dessen Andenken es zu feiern gilt, und dem Schmucke der Confessio und des Altars klar. Nur die Peters- und Paulskirchen machen in gewisser Hinsicht eine Ausnahme: hier geht die Absicht der Ehrung über die Person des Spezialheiligen hinaus und erstrebt die Symbolisierung des zusammenfassenden Gedankens der christlichen Kirche in jenen Darstellungen mit Christus zwischen den Aposteln und Christus zwischen Cherubim, Aposteln und Heiligen; hier tritt zuerst das internationale Programm des Altarschmucks auf.

Das gleiche Programm enthielt eine kostbare Altarbekleidung[1],

[1] Francisque-Michel, S. 64.

die in der Mitte des 9. Jahrhunderts der Kaiser Michael an Papst Benedikt schenkte.

Dem Versuch, sich eine präzise Vorstellung vom Aussehen jener figurierten Gewebe zu machen, kommt keine Darstellung jener Zeit entgegen. Man beschränkt sich in Manuskripten oder in Mosaiken oder auf plastischen Werken auf Darstellungen von ornamentalen Mustern bei tuchüberdeckten Altären: wie Kreuze, gammaartige Verschlingungen, gleichmäßig sich folgende Dessins. Nirgends soweit unsere Kenntnis reicht ein mit szenischen Bildern versehener Altarbehang.

Die nächste Möglichkeit sich eine solche vestis vorzustellen, bilden die Publikationen des Sancta Santorum-Schatzes[1] mit den darin enthaltenen Webereien, nach deren Analogie man sich die erwähnten szenengeschmückten vestes altaris vorläufig am besten veranschaulichen kann.

Es handelt sich um ein Bild[2] der Verkündigung, das ein von Blüten- und Blätterguirlanden umzogenes Rund (Durchmesser 30 cm) vortrefflich ausfüllt: links sitzt Maria, die rechte Hand erstaunt erhoben, auf einem reich ornamentierten Thron, links neben ihr der Korb für ihre Handarbeit; rechts im Bild: Gabriel mit griechischem Segensgestus die rechte Hand Maria entgegenstreckend, mit einem Botenstab in der Linken. Der Hintergrund ist purpurrot. Der Engel ist in weiße Toga und in Talartunika gekleidet. Das Kleid Mariens ist purpurviolett und unten mit einem breiten weißen Doppelstreifen umzogen. Die Gesichtszüge sind dunkelviolett. Das Blattwerk ist rot und gold — die Altersbestimmung schwankt zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert.

Ein weiteres erhaltenes Stück des Schatzes zeigt zwei sehr stilisierte sich zugewandte violette Löwen[3] auf grünem Grunde.

Neben der einfachen, ursprünglichen Tischform des Altars gewinnt durch den Reliquienkultus diejenige Form Einfluß und Ausbreitung, welche das Märtyrergrab nachahmt und die Form eines Kastens hat.

Berichte über die Beschaffenheit der Märtyrergräber finden sich gleichlautend bei Paulinus von Nola[4] und Sozomenus[5]: «Ueber dem

[1] Lauer, Mon. Piot.; Grisar in Civiltà cattolica 1900; Grisar u. Dreger: «Die [illegible]»
[2] Abb. in Lauer, Taf. XV, in Grisar 1900, II. Bd., Fig. 5.
[3] Abb. in Lauer, Taf. XV, in Grisar 1900, II. Bd., Fig. 46.
[4] Poem. 21, 585—630. Zit. in Wetzer u. Weltes Kirchenlexikon I, 587.
[5] H. e. 2, Zit. b. Wetzer u. Welte Kirchenlexikon I, 587.

Sarg des heiligen Felix lag eine Marmorplatte mit Silber bekleidet und gut befestigt; durch zwei Oeffnungen derselben konnte man eingegossenem Oele Zutritt zu den Gebeinen des Heiligen verschaffen, dessen man sich dann als Arznei bediente. Der Ort war mit Cancellen umschlossen. Ein Altar stand vor diesem Grabe nicht.»

Da es sich regelmäßig nur um einzelne Teile heiliger Körper handelte, so erbaute man als Altar einen viereckigen Kasten, dessen innere Höhlung durch eine Tür (so in S. Giovanni in Ravenna[1], St. Ambrogio in Mailand) zugänglich ist, oder dessen durchlöcherter Wandeinsatz den Gläubigen Anblick und Berührung der Reliquien möglich macht. Damit ist die Möglichkeit der Ausschmückung der vier Seitenflächen gegeben.

Architektonisch geformte Altäre finden sich vielfach in Italien. (So hat ein Altar in Torcello[2] dieses Schema der Ornamentierung: eine Tür in der Mitte, von einem Dreieck, das ein Kreuz einschließt, überragt; zwei Delphine sind rechts und links parallel zu den Schrägen des Dreiecks eingemeißelt; darüber eine Muschel, die in einer Archivolte gehalten ist, die ihrerseits wieder von zwei Pilastern an den Seiten begrenzt wird. Aehnliche Altäre befinden sich in Parenzo[3], Ravenna (Baptisterium[4] und Apolinare in Classe[5] und S. Giovanni[6]), Bagnocavallo[7]; alle aus dem 6. Jahrhundert nach Fleurys Angabe.)

In der Mitte die Tür in einer Bogenstellung, die ihrerseits wieder von Pilastern eingefaßt ist: so ist das Prinzip dieser architektonischen Altarform. Die leeren Stellen werden mit christlichen Symbolen (Delphin, Palme, Lamm, Taube, Kreuz) ausgefüllt. — Oder ein Kreuz zwischen Symbolen[8]: so die mehr malerische Altarornamentierung.

(Eine seltener erhaltene, ganz primitive Dekoration begnügt sich mit mehr geometrischer Verzierung: Einordnung von Rosetten, Chrismen, Kreuzen, Flechtwerk. Erhaltene Monumente aus dem siebenten Jahrhundert finden sich vereinzelt in Italien[9], Spanien[10] und

---

1 Fleury, «La Messe» I, S. 142.
2 Fleury, La M. I, 134, Taf. 28.
3 Fleury, La M. I, 130/32, Taf. 28.
4 Fleury, La M. I, Taf. 29.
5 Fleury, La M. I, 134/35, Taf. 30.
6 Fleury, La M. I, 135, Taf. 31.
7 Fleury, La M. I, 142.
8 Fleury, La M. I, Taf. 31, S. 139 und I, Taf. 36.
9 Fleury, La M. I.
10 Fleury, La M. I, 182.

Frankreich[1]; und auch die scharf silhouettierte und geometrisch geformte Ranke tritt hier auf.)

Wenn nur die Form der Reliquienaltäre beibehalten wurde, schmückte man z. B. drei Seiten mit Kreuzen im Zirkel und die Vorderseite mit der erwähnten Bogenöffnung, die jetzt aber keine Türe, sondern nur ein riesiges Kreuz enthält, auf dessen oberen umgebogenem Ende eine Taube sitzt, so in Bagnols[2] (VII sc.).

Darstellungen von Personen finden sich auf diesen Altären nicht oft.

Das einzige Exemplar aus der Mitte des 8. Jahrhunderts befindet sich in S. Martino in Cividale[3]. Auf der Vorderseite Christus mit zwei Cherubim in einer Blattaureole, die von vier Engeln getragen wird; oben die Hand Gottes, die Aureole gleichsam haltend. Man wird darin ein Bild der Himmelfahrt sehen können, darauf deutet die Bewegung nach aufwärts, die trotz der künstlerischen Unbeholfenheit gut zum Ausdruck kommt. An den Seiten des Altars finden wir die Begegnung und die Anbetung der Könige; die Rückseite enthält zwischen zwei Kreuzen einen Diskus und zwei Rosetten die Tür zum Reliquienbehälter.

Ein interessantes Fragment ist aus der Mitte des 9. Jahrhunderts in Ferentillo[4] erhalten. Auf der Vorderseite befinden sich drei Konsekrationskreuze mit Diskusrunden, darüber zwei Orantengestalten in Tunika. Ueber einer Gestalt schwebt der eucharistische Kelch mit zwei Tauben. Die Rückseite zeigt einen Halbkreis von drei Blättern in einer Archivolte eingerahmt; der Rest ist mit Rosetten ausgefüllt.

Das wichtigste Altarwerk des 9. Jahrhunderts ist der bekannte Ambrosiusaltar[5] in Mailand, dessen Antependium das Schema gibt, das bis zum 14. Jahrhundert sich erhält.

Die Vorderseite ist in drei Abteilungen zerlegt: in der Mitte der auf einem Sessel thronende Christus, die Rechte auf einem Kreuzesstab gestützt und in der Linken eine Schriftrolle haltend; in Kreuzarmen über und unter rechts und links von ihm sind die Evangelistensymbole angebracht; in den vier Feldern zwischen den so gebildeten

[1] Fleury, La M. I, 152, Taf. 37, 38.
[2] Fleury, La M. I, 153—154, Taf. 42.
[3] Fleury, La M. I, 171, Taf. 64; M. G. Zimmermann: «Oberit. Plastik; Ventura, Storia» II, 170.
[4] Fleury, La M. I, 171—172, Taf. 75, und cf. Cattaneo, «L'Archit. en It.» S. 45.
[5] M. G. Zimmermann, «Oberitalien. Plastik». S. 179 ff., Abb.

Kreuzarmen stehen je drei Apostel mit Büchern und Schriftrollen (nur Petrus hat einen Schlüssel); — die beiden Seitenflächen enthalten die Geschichte Christi und zwar folgende Szenen:

1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Darbringung, 4. Hochzeit zu Cana — Wunder, 5. Christus und der Hauptmann von Kapernaum, 6. Verklärung, 7. Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, 8. Blindenheilung, 9. Kreuzigung, 10. Auferstehung, 11. Himmelfahrt, 12. Pfingsten (zwar gehören diese drei Werke der Barockzeit an, aber man wird als das Zunächstliegende vermuten dürfen, daß die gleichen Szenen früher dort dargestellt waren).

Das Altarprogramm selbst des Lebens Jesu zeigt eine wesentliche Bereicherung gegenüber den Szenen, die auf den Webereien angebracht waren: zwei Wunder Christi, die Austreibung der Händler und die Transfiguration sind neu. Betrachtet man das Verhältnis der einzelnen Darstellungen in ihrer Bedeutung für das Leben Jesu, so sieht man, daß die aktiven Elemente überwiegen: Wunder tun, reformatorisches Handeln und Triumphieren. Die Passion Christi, die später im 15. Jahrhundert den größten Raum beansprucht, ist auf die eine Golgathaszene beschränkt.

Die Rückseite ist wie die Vorderseite in drei Felder eingeteilt; das mittelste besteht aus zwei Türflügeln und enthält in vier symmetrisch gestellten Medaillons oben die Erzengel Michael und Gabriel, unten die Krönung Angilberts und Vvolvinus durch Ambrosius. Die Seitenfelder enthalten in zwölf rechtwinkeligen Abteilungen die Geschichte des Ambrosius, dessen Reste im Altar liegen.

Die schmäleren Seitenflächen des Altars enthalten ein auf die Spitze gestelltes Quadrat; in seiner Mitte hat es ein Kreuz, mit Edelsteinen geschmückt, an den vier Enden des Kreuzes in den Ecken des Quadrates befinden sich Rundmedaillons mit Halbfiguren von den Heiligen Ambrosius, Simplicianus, Protasius, Gervasius, Nabor, Nazarius, Martinus, Maternus; die mittelsten vier halten Kronen in den Händen; die anderen Bücher. Zwischen den Kreuzesarmen sind je vier Heilige in anbetend demütiger Stellung. Der übrige Raum, durch Leisten, die die Mitte der Quadratlinien mit den Ecken der Umrahmung verbinden, in je acht Felder geteilt, ist durch Engel ausgefüllt, die zum Teil in Landschaft andeutender Umgebung stehen.

Mit dem St. Ambrosius-Antependium ist im wesentlichen alle kommende Möglichkeit des Programms dieses Schmuckes gegeben. Es vereinigt drei Bestandteile, die wir später oft getrennt sehen:

Christus und Apostel, Christus und Szenen seines Lebens, Christus und Szenen eines Heiligenlebens.

Auch die spezielle Form der inneren Gruppierung bleibt im Prinzip in der späteren Zeit erhalten, wenigstens für den zweiten und dritten Fall: Christus in der Mandorla, an die die Evangelistensymbole nahe herangerückt sind, in der Mitte zwischen einfach oder doppeltgereihten Aposteln. Diese repräsentative Gestalt des Lehrers der Welt, inmitten seiner Jünger oder der wichtigsten Szenen seines Lebens, bleibt herrschend bis zum 12. Jahrhundert. Erst dann tritt im Altaraufsatz das Einzelgeschehnis der Kreuzigung mit stärkerer Macht auf und setzt sich im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts vollständig durch; an die Stelle der abstrakten L e h r e n, deren Einheit der magister mundi abstrakt repräsentierte, tritt das objektive E r e i g n i s, in dem für die christliche Dogmatik das Leben Christi seinen eigentlichen Sinn findet.

Um Ausschmückung kastenartiger Altäre handelt es sich auch wohl bei jenen Goldtafeln, von deren Stiftungen der L. P. berichtet. Ihre Sujets sind: Adsumptio Mariae [1], Maria mit Christuskind zwischen zwei Marienbildern [2] (in Sta. Maria Maggiore), Glaubensbekenntnis [3] (Paulskirche), griechische und lateinische Glaubensbekenntnisse [4], Christus und seine Auferstehung und seine Kreuzigung mit Pétrus und Paulus und Andreas und Leo IV. und Kaiser Lothar [5], Petrus zwischen seinen Wundern [6], Christus und zwölf Apostel um ihn herum [7], Christus zwischen Cherubim und Aposteln und Heiligen [8] (Peterskirche), Bilder der 4 Sti Coronati [9] (Eccles. Sanctorum IV coronatorum). Die Einzelfiguren überwiegen.

Vom Altarschmuck des fränkischen Reiches wissen wir wenig. Und doch hatte am Anfang des 9. Jahrhunderts die Synode von Zelchyt befohlen: «Praecipuimus unicuique episcopo ut habeat depictum in pariete oratorii aut in tabula vel etiam in altaribus quibus sanctis sint dedicata». Die tituli der Altäre, am unteren Kreise «wo ein eingefügter Rand von Gips Wand und Gewölbe verbindet [10]» an-

[1] I, 322.
[2] I, 252.
[3] II, 410, 411.
[4] I, 411.
[5] II, 512, 513.
[6] II, 551.
[7] II, 502.
[8] II, 517.
[9] II, 520.
[10] Steinmeyer, «Tituli», S. 121.

gebracht, enthielten die Namen der Heiligen, denen der Altar geweiht war.

Nur an wenigen Stellen wird ein Ausdruck gebraucht, der auf die bildliche Darstellung am Altare hindeutet; und die nähere Ausgestaltung des Schmucks bleibt ganz unbestimmt. Jene Stellen lauten: «Hac sacratus honor Martini fulget in ara[1]», «Insignesque viri martyro rutilant[1]», «Coetus apostolicus cum hic pictis rite ministris[1]».

Das Material war oft kostbar, wie in Italien: Holztafeln mit silbernen Reliefs; mit kostbaren Gemmen und Mosaiken; dann Stuckfiguren; die tituli, die wir oben zitierten, sprechen vom strahlenden Glanze der Bilder, man kann somit auch an Emailarbeiten denken.

Weitere Nachrichten aus dem 9. Jahrhundert enthalten andere Angaben. In der St. Stephanskirche von Le Mans zierte Stephanus den Hochaltar; der rechte Nebenaltar zeigte Paulus und Jakobus Minor mit der Walkerstange und Matthäus; auf dem linken Seitenaltar waren die Heiligen Theodor und Julianus und Landbertus dargestellt[2].

Das Marmorantependium der Vorderseite in Notre-Dame in Reims[3] enthielt den heiligen Nikolaus, Maria und den heiligen Remigius, gestiftet von Hinkmar (gestorben 862).

Neben den Altären mit Einzelfiguren treten solche mit szenischen Darstellungen ganz in den Hintergrund, und dann bilden sie zum Teil noch keinen Zyklus. So befinden sich in derselben Kirche St. Riquier[4] zwar mehrere Szenen, aber an verschiedenen Altären: die Verkündigung und Geburt, die Golgathaszene, die Himmelfahrt, die Auferstehung. Die Tafeln werden beschrieben als: «auro et argento gemmisquie pretiosis parata, mirifice opere ex gipso figuratae et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae[5].»

Als einen Zyklus lernen wir nur diesen in St. Gallen[6] kennen: er enthält Szenen der Legende des St. Gallus (St. Gallus in den Dornen, Aufrichtung eines Kreuzes an Stelle des späteren Klosters, Legende vom Bären, Versuchung des Begleiters des Heiligen). Das Material des Altares scheint Kupfer[6] gewesen zu sein.

---

1 Dümmler, «Poetae Latini aevi Carolini» I, S. 3[illegible], II, S. [illegible], III, 2[illegible].
2 v. Schlosser, Beiträge, S. 70 (M. G. P. L. II, 627).
3 Fleury, La M I, 175.
4 v. Schlosser, Beiträge, 75—77.
5 Mabillon Acta 55, V, 117.
6 v. Schlosser, Beiträge 97/98 (M. G. P. L. II, Nr. 53).

In einer Abbildung[1] und eingehenden Beschreibung[2] ist uns ein Antependium Karls des Kahlen, in St. Denis gestiftet, erhalten. Es ist in drei Arkadenbogen eingeteilt, deren mittelster Christus thronend und ein Kreuz haltend in einer Mandorla, die nach innen eingezogen ist, zeigt; in Kopfhöhe und Fußhöhe ist Christus flankiert von je zwei Evangelistensymbolen. Die beiden großen Seitenarkaden enthalten in sich wiederum drei kleinere Bögen mit Heiligengestalten; in dem leeren Raum über diesen je drei kleinere Bögen, in den beiden großen Arkaden tragen je zwei Engel eine Krone. — Zu diesem Antependium ließ Suger[3] später drei weitere Goldtafeln hinzufügen, so daß der ganze Altar umgeben war.

Weitere Berichte geben an, daß Hinkmar[4] im Jahr 845 für die Marienkathedrale in Reims einen reich mit Edelsteinen besetzten Goldschmuck anfertigen ließ, in dessen Mitte sich Maria mit Christuskind befand. — Von Tutilo[5] hören wir auch, daß er ein sitzendes Marienbild in Treibarbeit verfertigte.

A l t a r a u f s ä t z e im späteren Sinne: große Tafeln mit Darstellungen von Heiligen oder Szenen des Lebens Jesu kennt diese Zeit noch nicht. Freilich ist in L. P. I, 362 berichtet von einer Stiftung für die Paulskirche: «et super ipsum sacrum altare imago aurea, habentem Salvatorem et XII apostolos». Doch muß es bei der Vereinzelung dieser Nachricht dahingestellt bleiben, ob es sich um Verzierung des Ikonostasebalkens oder um ein wirkliches Retabulum handelte.

Auch wurde es ausdrücklich von Leo IV. und vom Konzil zu Reims im Jahre 867 verboten, außer dem Heiligenschrein mit den Reliquien, dem Evangelienbuch und dem Viatikumgefäß irgend etwas auf den Altar zu stellen[6]. Und selbst die Reliquienschreine wurden dort noch als unpassend empfunden. Als die Reste der heiligen Gamburga Ende des 9. Jahrhunderts auf den Altar gestellt wurden,

[1] Viollet-le-Duc «Dict. de l'archit.» II, 26/27.

[2] Doublet, «Antiquitez . . .». Cap. 45.

[3] Labarte, «Recherches . .», S. 171.

[4] M. G. S. S. II, 100, es heißt hier: «imaginem Dei Genetricis in ipso altare», warum Beissel hier bei Tutilo ohne weiteres einen Altaraufsatz annimmt, ist unklar, cf. Beissel, «Geschichte der Verehrung Marias», S. 83. Hinkmars Titulus dieses Altars: «Virgo Maria tenet hominem regemque deumque Visceribus propriis natum de Flamine sancto.

[5] Migne P. L., Bd. 135, S. 144.

[6] Laub u. Schwarz, S. 2 nach Leo IV: Homil. de cura pastoral; Concil Remens. apud Burckhard, Lib. III. Decret. cap. 97.

hörten ihre Wundertaten auf, und sie erklärt das einem träumenden Priester: «quia reliquiae meae sunt super altare Domini, ubi majestas divini mysterii solummodo debet celebrari[1].»

Auf die von Thiers als Grund angeführte Stellung des Subdiakonen bei der Messe ist nicht soviel Gewicht zu legen, wie dies z. B. Münzenberger[2] tut. Einmal gilt jene dort angeführte Trennung des Diakons und Subdiakons durch den Altar nur für Kathedralen, zum andern ist seine Angabe ungenau, da nach dem fünften römischen ordo der Akolyt die Pathene trug und hinter dem Diakon, also vor dem Altar stand; die Subdiakonen hatten ihren Platz nach dem ersten, zweiten, dritten, fünften und sechsten ordo auf der anderen Seite des Altars, doch kennt der sechste ordo, dem 10. Jahrhundert angehörend, schon den Brauch, daß auch der Subdiakon vor dem Altare steht. Im 11. und 12. Jahrhundert war die Praxis noch schwankend; in Cluny folgte man der jüngeren Sitte[3].

Fassen wir zusammen, was sich bisher für den Altarschmuck des 8. und 9. Jahrhunderts ergeben hat. Es handelt sich einerseits um textile Arbeiten, meist szenischen Inhaltes, andererseits um Gold-, Silber-, Stein-, Stuck- und Emailarbeiten. Wir sehen bei den letzten Arten vier Programme: einmal Christus zwischen Bildern seines Lebens, dann Christus oder Maria mit dem Kinde zwischen den Aposteln- oder Heiligengestalten, drittens ein Heiliger inmitten seiner Wundertaten, viertens wohl Reihen von heiligen Einzelgestalten.

Das Leben Jesu geht gleichförmig von der Annuntiatio bis zur Ascensio hindurch. Eine scharfe Scheidung in zwei Hälften: Jugendgeschichte und Passion (wie im 15. Jahrhundert) ist noch nicht zu bemerken. Der Hauptakzent liegt vielmehr auf dem, worin sich Christi exzeptionelle Stellung und Menschlichkeit zeigt: seiner Geburt, seinen Wundern, der Auferstehung und Himmelfahrt.

DAS X. JAHRHUNDERT.

Aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammt der größte Teil der Pala d'oro[4] Venedigs. Diese Tafel, jetzt als Retabulum St. Marcos wundervollstes Besitztum, war ursprünglich ein Antependium und

---

[1] Thiers «Traité», S. 39—43.

[2] «Zur Kenntnis der mittelalterlichen Altäre . . .», S. 8.

[3] Frdl. Mitteilung von Hrn. P. Braun-Valkenborgh; vgl. «Ordo Romanus» im Museum Italicum (Lutetiae Parisiorum 1689), II. Bd. bes. S. 58—61.

[4] Gute Abb. in Veludo-Pasini. — Labarte «Peinture en email», S. 25.

setzte sich aus zwei Teilen zusammen, nach Diptychonart — aber in horizontaler Weise durchschnitten — zusammenlegbar. Die obere Reihe enthält St. Michael zwischen sechs Leben Jesu-Szenen: Einzug in Jerusalem, Christus in der Vorhölle, Golgatha, Himmelfahrt, Pfingsten, Assumptio Maria; den unteren Teil nimmt Christi thronende Gestalt und vier Evangelistenmedaillons (darüber die Heteumasia zwischen Cherubim) zwischen zwölf Erzengeln und zwölf Propheten (in zwei Reihen übereinandergereiht), ein.

Eine ähnliche Zusammenstellung wie dieser unteren Hälfte kam schon einmal in Rom vor in St. Peter; und aus der gleichen Zeit hören wir von ähnlichen Tafeln in Petershausen[1] (gestiftet zwischen 983—992) und Xanten[2] (gestiftet 966).

Die erste besonders scheint gleichartig gewesen zu sein. In der Mitte thronte Christus in der Mandorla, zwischen Cherubim, neun Engelchören mit Schalen in den Händen und vierundzwanzig kronenniederlegenden Greisen. — Die Goldtafel von Xanten enthielt das gleiche Schema: Christus in der Mitte zwischen zwei Doppelreihen von Heiligen, meist Propheten; auch hier überwiegt wie in Venedig das Alte Testament und der Schmuck stimmt in sechs Figuren überein mit dem der Paladoro: Jesaias, Jeremias, Hesekiel, Daniel, David und Moses — den vier großen Propheten, dem Stammvater Christi und dem Gesetzgeber des alten Bundes.

Auf eine andere äußerliche Aehnlichkeit zwischen den Werken in Venedig und Petershausen muß hingewiesen werden: auch das deutsche Antependium war mit Emailwerk verziert, wenigstens waren die Evangelisten und «andere Bilder» aus Elektron. So stammte möglicherweise auch dies deutsche Antependium aus Byzanz, wo im 10. und 11. Jahrhundert die Emailkunst kaiserliches Monopol gewesen zu sein scheint[3].

Und so könnte man hier in diesen Erzengelchören ein spezifisch byzantinisches Antependiumschmuckmotiv erblicken — ein Gedanke, der freilich bei dem vollkommenen Mangel derartiger byzantinischer Kunstwerke nur Hypothese ist.

Von dieser speziellen Frage aber abgesehen wird man bedenken müssen, daß sich hier in Petershausen und Venedig inhaltlich Neues konstituiert. Denn es handelt sich hier bei den kronenniederlegenden

[1] Freiburger Diözesanarchiv, II. Bd., 1866, S. 345 f. — Ein Brand vernichtete das Werk anno 1159.

[2] Rheinprovinz I, 334, [illegible].

[3] Labarte, «Peinture en email», S. 131 A2.

Greisen, den Engelchören und der Heteumasia[1] in der Mitte um Reste der Jüngsten-Gerichtsdarstellung. So handelt es sich hier nicht mehr um die Symbolisierung eines rein abstrakten Lehrgedankens, sondern in diesem Segensgestus Christi schließt sich die dekorative Feierlichkeit der noch ruhenden Allmacht zusammen mit der als unmittelbar folgend empfundenen stärksten aktiven Potenz: der Moment höchst dramatischer Spannung vor dem eigentlichen jüngsten Gericht[2].

Ein inhaltlich neues Motiv des Leben Jesu ist dann auch in der Pala d'oro die Vorhölle, ein Thema, das erst im 12. Jahrhundert besonders beliebt wird.

Auffallend stark ist jetzt im 10. Jahrhundert der Zusammenhang mit dem Alten Testament betont. In Rom war nur einmal Maria mit dem Propheten dargestellt. In Xanten und Venedig erscheinen elf und zwölf alttestamentliche Gestalten um Christus gereiht: in Xanten, die vier großen Propheten, Micha, Amos, Jonas, Moses, Aron, David, Samuel und Johannes Baptista als historische Ueberleitung; in Venedig, die vier großen Propheten, Nahum, Habakuk, Maleachi, Zacharias, Elias, Moses, David, Salomo.

Aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammt dann noch eine Tafel von Sens, die (jetzt verloren) noch in einer (stillosen) Zeichnung des 17. Jahrhunderts erhalten blieb[3]. Die Tafel ist in drei große Abteilungen zerlegt, die aber inhaltlich nicht isoliert sind. In der Mitte thront Christus zwischen zwei Engeln in einem auf die Spitze gestellten Quadrat, dessen Seiten von Medaillons mit Engelhalbfiguren mit Verehrungsgestus begrenzt wird. Links davon, in der Mitte des linken seitlichen Feldes, eine männliche Gestalt: Johannes Ev. sitzend in einem Rund, von dem nach oben, unten, rechts und links Stege ausgehen und so ein Kreuz bilden; die gleiche Anordnung ist rechts genau entsprechend, nur thront hier Maria mit dem Kinde. Die Felder der Kreuzarme enthalten auf dem linken Felde zwei Szenen der Legende des hl. Stephanus und Matthäus und Markus, schreibend unter der Inspiration ihrer Symbole dargestellt; auf der rechten Seite zwei Martyrien des St. Stephanus und Johannes und Lukas in der gleichen Darstellung wie die anderen Evangelisten.

Inhaltlich neu ist die Legende des heiligen Stephanus; neu dann die Anordnung, daß hier nicht wie in Mailand eine formal isolierte

---

[1] cf. Jessen, «Darstellung des Weltgerichts . .», S. 7 ff. — Psalm 11 u. 88.

[2] Offenbarung Johannis, Kap. 4.

[3] Abb. in Du Sommerard: «Les arts au moyen-âge» IX. série, Taf. 13. V. Text-Bd. S. 246. Gazette des Beaux-Arts 1880, I, 150 f. — 5 Fuß hoch; 10 Fuß lang.

Mittelgruppe entsteht, sondern ein schwächerer Rhythmus von den Seiten herkommend, in der Mitte seine höchste Steigerung findet; neu ist dann die Zusammenstellung der Evangelisten mit ihren Symbolen.

Ein weiteres Werk der Ottonischen Goldschmiedekunst, dessen Andenken eine späte Zeichnung uns überliefert, ist die Goldtafel von Lüneburg[1]. In der Mitte thront Christus in der Mandorla ohne Evangelistensymbole zwischen zwölf stehenden Aposteln; diese in drei Abteilungen zerlegte Mittelgruppe wird umrahmt von einem Kranze kleinerer Abteilungen, deren Inhalt links oben beginnt nach unten, dann nach rechts weiter nach rechts oben hin sich fortsetzt und folgende Sujets hat: Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Flucht, Hochzeit zu Kana, Taufe, Christus und die Samariterin, Auszug Christi, Predigt Jesu. Jedoch ist die Deutung der Szenen Auszug Christi und Christus und die Samariterin vom Ueberlieferer der Zeichnung selbst als ungewiß bezeichnet! Zwischen der Verkündigung und der Predigt Jesu oben befindet sich ein Streifen: in der Mitte ein Medaillon mit Lamm zwischen Benediktus und Michael, die wieder zwischen zwei sich entsprechenden Apostel-Gruppendarstellungen eingestellt sind.

Inhaltlich verwunderlich wäre das Fortlassen der Kreuzigung. Neue Sujets sind hier Hirtenverkündigung, Flucht, Engel bei Joseph, Christus und die Samariterin, Auszug Jesu, Predigt Jesu, und das Lamm über Christus, welch letztes Motiv im 12. Jahrhundert besonders häufig auftritt.

In Rom[2] zeigt ein Altar in S. M. del Priorato das Weiterleben älterer symbolisierender Tendenz. Auf der Vorderseite befindet sich die zweiflügelige Tür zwischen zwei Pilastern, die ein Dreieck tragen; in diesem dreieckigen Tympanon über der Tür befindet sich ein kreuztragendes Lamm, das zwischen zwei Tauben steht; auf den Schrägen des Tympanons stehen zwei Pfauen als Sinnbild der Unsterblichkeit. Auf den doppeltgeteilten Türflügeln befinden sich links zwei Köpfe und rechts zwei Rosetten. Auf den Seiten befindet sich ein Kreuz mit Evangelistensymbolen zwischen den Kreuzarmen; dazu eine segnende Hand mit Sonne und Mond, rechts ein Kreuz eingegraben.

---

[1] Höhe 3 Fuß weniger $8^1/_2$ Zoll; Länge 7 Fuß weniger 7 Zoll; 1,17 × 2,63 m. Hasemann, »Denckmahl göttlicher Gerechtigkeit . .«, Abb. Taf. zw. S. 348/349 — Die Tafel erhielt sich bis 1698.

[2] Fleury, La M., S. 186/187, Taf. 64; Burckhardt, Cicerone II, 1, S. 23 a.

Wir hören jetzt zum ersten Male in unzweideutiger Weise von einem Altaraufsatze.

Josbertus, Kustos an der Krypta des hl. Martialis zu Limoges, stellte eine goldene Statue des Heiligen auf den Altar[1].

DAS XI. JAHRHUNDERT.

Aus dem Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts ist in Vich[2] eine Tafel erhalten, die im Großen das gleiche formale Prinzip bewahrend wie das Ambrosius-Antependium als erstes Original jenes Programm vertritt, das wir schon an der Confessio Petri sahen, (Christus zwischen Petri und Pauli Martyrium); so thront hier Christus in der Mandorla, buchhaltend, die Wundmale auf den Füßen, zwischen vier Szenen aus dem Leben des heiligen Martin (Martin teilt seinen Mantel, erweckt einen Toten, seine Seele wird von zwei Engeln aufgenommen, sein Tod.)

Aus dem 11. Jahrhundert sind uns geringere Reste erhalten: in Aachen, Cluny, Basel, Vich und Barcelona.

Das bedeutendste Stück ist das im Dome zu Aachen[3], es enthält formale und inhaltliche Neuerungen. Christus ist nicht von Engeln, oder Evangelistenzeichen flankiert, sondern von Maria (mit Verehrungs Gestus) und Michael, der den Drachen tötet; erst dann folgen in vier kleinen Medaillons die Evangelistenzeichen. Das Programm der zehn diese Mitte einrahmenden Leben-Jesu-Szenen ist ganz neu; es ist die fast lückenlose Darstellung der Leidensgeschichte Jesu. Links oben beginnend und reihenweise von links nach rechts weiterschreitend: Einzug Jesu in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Jesus auf dem Oelberg und Jesus zu seinen Jüngern sprechend, Judas' Verrat und Petri Schwerthieb, Geißelung Christi, Dornenkrönung, Schmerzensweg (Christus ohne Kreuz wird von zwei Kriegern weitergezerrt), Kreuzigung (nur enthaltend den Kruzifixus, Longinus stoßend, Stephaton Gefäß und Essigschwamm haltend, Sonne und Mond als

---

[1] A. Schmid, S. 77, A. 2.

[2] 0,97 × 1,23. Catalogo Nr. 9; ebendort Abb.

[3] Foto Wlha 4417. — 1 m hoch. 1,34 m lang. Der Rahmen ist neu. — Beissel, «Aachenfahrt», S. 13, hält sie für Stiftung Ottos III., also um 1000 gestiftet. Dem Stil der Figuren der Szenen nach erstes Viertel des 11. Jahrhunderts. Kleidung, Stil und Körperbildung (besonders Gesicht) stimmen überein mit der Bernwardstür in Hildesheim (Foto Bödecker-Hildesheim). = Christus samt flankierenden Figuren und Symbolen ist offenbar nach byzantinischen Vorbildern gearbeitet und stimmt im Stil mit der Basel-Cluny-Tafel überein, die um 1020 gestiftet wurde.

weinende Personen in Medaillons über den Kreuzesarmen), zwei Frauen am Grabe, auf dessen Tür der Engel sitzt. Neu sind alle Szenen vom Abendmahl bis zu den Frauen am Grab mit Ausnahme der Kreuzigung. Diese Tafel bildet somit ein vollständiges Novum; gegenüber der triumphierenden Aktivität des früheren Programms ist hier das schmerzvolle Leiden Christi in den Vordergrund des Interesses gerückt worden; vom sieghaften Christus spricht nur das erste und letzte Bild.

Das jetzt in Cluny befindliche Basler Antependium[1], im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts gestiftet, führt die ältere Darstellungsweise fort; Christus steht zwischen dem heiligen Benediktus und den drei Erzengeln Raphael, Gabriel, Michael in Arkaden nebeneinander ruhig hingestellt. Darüber in vier Medaillons die Tugenden.

Dem gleichen Prinzip folgen noch zwei bemalte Antependien in Barcelona[2]: sie enthalten Christus in der Mitte thronend; flankiert bei dem einen Antependium durch sechs Apostel, jederseits in einem Felde pyramidal zusammengestellt, bei dem andern in vier Feldern auf der rechten Seite durch Petrus, Paulus, Martinus mantelteilend, und vier Aposteln, die rechte Seite enthält: sechs Apostel und zwei unbekannte Gestalten.

In dieser Zeit tritt aber auch neben dem Salvator seine Mutter, regelmäßig mit dem Christkind auf dem Schoß, in das Programm ein. Wir hatten im L. P. eine Angabe: Maria mit den Propheten und ferner: Maria mit dem Christkind gefunden. Vom 11. Jahrhundert ab wird sie häufiger als genetrix dei in den Mittelpunkt des Altarschmucks gestellt. Auf einem spanischen Antependium in Vich[3] thront sie auf einem Sessel, in ihrem rechten Arm das segnende Christkind, in ihrer linken Hand steif und zeremoniös eine Lilie mit zwei spitzen Fingern präsentierend. Den Hintergrund bildet der Sternhimmel, in den Ecken, die die umgrenzende Aureole vom Mittelfeld abschneidet, sind die Evangelistensymbole. Die vier seitlichen Felder sind durch Leben-Mariae-Szenen ausgefüllt: Verkündigung, Geburt und Gabriel Joseph gut zuredend, Darstellung und Adsumption mit Mariä Tod.

[1] Foto Giraudon 3852. — 0,91 × 1,88 m. — Von v. Falke (Gesch. des Kunstgew. S. 235) der Regensburger Schule zugewiesen. — Vgl. Wackernagel: «Die goldene Altartafel ...»; v. Quast u. Otte: «Z. f. chr. Arch.» II, 83 ff.; A. Michel: «Histoire de l'Art» I, 28, 856 (Molinier); Didron: «Annales archéol.» III, 359, IV, 244, 287. — Lüer und Creutz: «Gesch. der Metallkunst» II, S. 122.

[2] Catalogo Nr. 267 u. 268. — 0,93 × 1,58 m (Nr. 268) u. 1,04 × 1,54 m (Nr. 267). Foto Mas-Barcelona.

[3] Catal. Nr. 3. — 1,01 × 1,55 m.

Als neu wäre hier zu registrieren: Maria mit der Lilie in der Hand.

Der innere Zusammenhang zwischen der Gestalt der Mitte und den seitlichen Szenen braucht nicht erst hervorgehoben zu werden, äußerlich und innerlich kompositionell ist er nicht vorhanden; ein solcher innerer Zusammenschluß vollzieht sich erst in Deutschland im 15. Jahrhundert, wenn Maria sich als Mutter mit dem Kinde zu schaffen macht. Dann ist die große Geste der Repräsentation verschwunden, und die Füllung der Mitte fügt sich als Auch-Eine-Szene in die Flügelszenerie ein.

Ein anderes Antependium in Vich[1] zeigt die gleiche Mittelgruppe, als Seitenstücke aber Szenen des Lebens der Heiligen Margareta (Gefangennahme, Einkerkerung und Geißelung, Dämonenplage, Martyrium).

In Vescovio[2] zeigt der Altar und seine Confessio in Freskomalerei Maria mit dem Kinde in der Mitte, flankiert von zwei Engeln, die wiederum von Petrus (ohne Attribut) und Paulus (mit Buch) eingeschlossen werden, darunter tieferstehend, zu den Seiten der fenestella confessionis: zwei Greise, der eine einen Palmzweig, der andere ein Gefäß hochhaltend.

Die Nachrichten aus dem 11. Jahrhundert fließen spärlich. Der Abt von Monte Cassino[3] (1068—1071) bestellt in Konstantinopel eine emaillierte Goldtafel mit Szenen des Evangeliums und den Wundern Benedikts.

Das Elfenbeinantependium von Salerno gibt am Ende des 11. Jahrhunderts in seinen Leben-Jesu-Szenen das Resumé der Tendenzen des ersten Jahrtausends. Es umfaßt elf Szenen der Jugendgeschichte Jesu: Verkündigung, Begegnung, Zug nach Bethlehem, Engel bei Joseph, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Könige bei Herodes, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, Kindermord; 16 Szenen aus der Mannesgeschichte Christi: Taufe, Christus von zwei Engeln bedient, Verklärung, Berufung Petri, Mutter und Brüder Jesu vor Jesus, Christus und die Samariterin, Einzug in Jerusalem und acht Wundergeschichten (Hochzeit zu Kana, Jüngling zu Nain, Teich Bethesda, Fischzug, Lazari Erweckung, Blindgeborenenheilung, Gichtbrüchigenheilung, Vermehrung der Brote); 14 Geschichten aus der Passion im weiteren Sinne: Abendmahl, Fuß-

---

[1] Catal. Nr. 5. — 0,96 × 1,47. — Abb. im Catal.
[2] Röm. Quartalsz. 1902, Taf. II, S. 13 ff.
[3] Labarte, »Peinture en émail«, S. 117, A. 1.

waschung, Kreuzigung, Würfelspiel unter dem Kreuz, Grablegung, Frauen am Grabe, Christus in der Vorhölle, Noli me tangere, ungläubiger Thomas, Emmausmahl, dritte Erscheinung Christi vor seinen Jüngern, Christus erscheint seinen Jüngern, Himmelfahrt, Pfingsten[1].

Diese Liste ist ungewöhnlich reichhaltig; besonders die Wundergeschichten sind stark berücksichtigt. Es ist die ganze Tendenz: das Leben Jesu als das eines Triumphierenden erscheinen zu lassen. Die eigentliche Passion ist auf drei oder wenn man will vier Szenen eingeschränkt, die aber, auf $1^1/_2$ Platten verteilt, verschwinden im Vergleich mit den übrigen Szenen.

Neu sind die Szenen: Zug nach Bethlehem, Könige bei Herodes, Christus von Engeln bedient, Mutter und Brüder Jesus vor Christus, Wunder zu Nain, am Teich Bethesda, der Fischzug, Erweckung Lazari, Gichtbrüchigenheilung, Brotvermehrung, Würfelspiel am Kreuz, Grablegung, Noli me tangere, die zweimalige Erscheinung Christi nach seinem Tode, Emmausmahl, der ungläubige Thomas. — Neu ist auch die getrennte Einfügung der Apostelbrustbilder in den Rahmen. Ganz überraschend ist dann der Zyklus von alttestamentlichen Szenen: der Schöpfung, und der weiteren Vorgänge bis zu Moses. Die alttestamentlichen Szenen sind folgende: 1. Geist Gottes über dem Wasser, 2. Licht von Finsternis geschieden, 3. Gott erschafft die Engel, 4. Gott erschafft die Pflanzen, 5. Gott erschafft die Sterne und Sonne und Mond, 6. Gott erschafft die Fische, 7. Gott erschafft die Tiere, 8. Gott erschafft Eva, 9. Eva pflückt den Apfel, 10. Engel treibt Adam und Eva aus dem Paradies, 11. Adam und Eva hackend, 12. Abel und Kain opfernd, 13. Totschlag Abels, 14. Gott und Kain, 15. Gott befiehlt Noah die Arche zu bauen, 16. Bau der Arche, 17. Gott erscheint in der Arche, 18. Taube bringt Oelzweig, 19. Noah verläßt die Arche, 20. Noahs Opfer, 21. Gott segnet Noah und seine Kinder, 22. Noah stellt Wein her, 23. Söhne Noahs sehen die Nacktheit des Vaters, 24. Gott beim Turmbau zu Babel, 25. Berufung Abrahams, 26. Pharao gibt Abraham Sarah zurück, 27. Opfer Isaaks, 28. Gott segnet Abraham, 29. Gott erscheint Abraham, 30. Eliezer und Rebekka, 31. Jakobs Leiter, 32. Moses vor dem brennenden Busch, 33. Stab Mosis in Schlange verwandelt, 34. Hand mit Aussatz bedeckt.

[1] Foto Alinari, 6110 u. 6111. — Vgl. Em. Bertaux: »L'art dans l'Italie méridionale«, S. 430.

Solche Parallelen sind früher nicht vorgekommen; außerdem liegen hier gar keine Parallelen engerer Art, wie etwa im Kloster Neuburger Ambonenschmuck[1], vor. Beide Reihen sind inhaltlich getrennte Zyklen.

Nachrichten über Aufsätze treten hinzu. Aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts läßt uns Theobaldus (Abbas monasterii sancti liberatoris in comitatu Theatino) die Mitteilung[2]: «Poni super altare sancti liberatoris unam iconam eburnea, in qua celata est imago sanctissimae genetricis dei et virginis Mariae; et hinc inde magines sanctorum martyrum.»

Auf eine Statuette scheint eine Notiz[3] zu deuten, die von einem goldenen Bild des Martialis spricht, mit der Rechte das Volk segnend, in der Linken das Buch haltend, «sedentem super altare».

[1] Jetzt Altaraufsatz, seit dem Anf. des XIV. Jahrhunderts.
[2] Muratori, «Antiquitates Italicae» IV, 768.
[3] Schmid, S. 193, A. 4 nach Comm. Abb. s. Mart. nov. manuscr. II, 272.

DER TRIUMPH UND DAS LEIDEN CHRISTI.

DAS XII. JAHRHUNDERT.

Das 12. Jahrhundert ist die große Epoche der Antependia, soweit sie uns erhalten sind. Die Mehrzahl der in der Kunstgeschichte und Literatur erwähnten oder in den öffentlichen Museen sichtbaren Stücke verteilt sich auf die nordischen Reiche und Spanien, hier in Stuckreliefs und in Gemälden, dort aus vergoldeten Kupfertafeln bestehend.

Es bildet sich in diesem Jahrhundert ein fester Kanon aus, von dem es nur wenig Ausnahmen gibt. Er setzt in formaler Hinsicht in Spanien das Ueberkommene fort: in der Mitte thront in der Aureole Maria mit dem Kinde, oder Christus selbst, segnend und das Buch des Lebens haltend. Die Seitenfelder, doppelt oder vierfach geschieden, enthalten Leben-Jesu-Szenen, oder Heilige, legendarische Ereignisse oder Heiligengestalten. — Ausnahmen bilden zwei Tafeln in Vich, die eine mit der Krönung Mariae durch Jesus[1] und die zweite mit Maria mit den sieben Gaben des Geistes, sitzend zwischen Johannes Evangelist und ? (ein Drittel der Tafel fehlt)[2]; und weiterhin ein im Museum zu Barcelona[3] befindliches Antependium, das in zwei übereinandergestellten Reihen von sechs Bögen die folgenden Darstellungen enthält: 1. Kaspar, 2. Balthasar, 3. Melchior; die drei zu Pferde, in dem Bogenzwickel zwischen Nr. 2 und Nr. 3 der Stern. Dann folgt ein breiter mit Stuck ornamentierter Streifen, darauf weitere drei Darstellungen, 4. Maria mit dem segnenden Kind, 5. Joseph sitzend,

[1] Catal. Nr. 10. — 1,02 × 1,07 m.
[2] Catal. Nr. 11. — 1,01 × 1,07.
[3] Catal. Nr. 299. — cf. Bertaux, »L'exposition retrospective«.

6. Begegnung. Die darunter liegende Reihe zeigt Nr. 1. Gabriel, 2. Maria, 3. Joseph; 4. Maria mit dem Kinde, beide Arme nach rechts hingewandt nach 5. Simeon, 6. Assumptio Mariae; also unten die Verkündigung, Darstellung und Mariens Tod. Hier ist der Versuch gemacht, die Repräsentation Marias und des Kindes in den Zyklus einzuordnen, indem hier der Zug der Könige aus dem Morgenlande mit dem gewöhnlichen Mittelbilde vereinigt wird, derart, daß dem von links nach rechts hin den Inhalt ablesenden Betrachter Maria als das Ziel des Königszuges erscheint. Der Zwiespalt zwischen dem beiderseitigen Streben erscheint als zu groß, und so scheint dieser Versuch der Einordnung in dieser Art nicht weitergeführt zu sein, abgesehen von vereinzelten Antependien und Altaraufsätzen des 14. Jahrhunderts.

Einen weiteren Versuch der inhaltlich kompositionellen Einordnung zeigt ein Antependium in Barcelona[1] und eins in Vich[2]; hier erscheinen drei Könige mit Geschenken, in der unteren Abteilung der linken Seite, dem Mittelbild zugewandt. Aber nun ist ein anderes Mißverhältnis da: während vorher die Aufmerksamkeit des Betrachters zu allererst einen untergeordneten Faktor der Darstellung, einen König oder gar die Mittelleiste trifft, bildet hier der Größenunterschied des kleinen Seitenfeldes und des großen Mittelteils verstärkt durch die Trennung durch die Engel, welche die Aureole tragen, ein störendes Moment. Auch dieser Versuch bleibt ohne Nachfolger.

Dem Hauptschema folgen die Antependien in Vich Nr. 8[3] mit Christus in der Mitte zwischen doppelreihigem Leben des Laurentius, Nr. 6[4] mit Christus zwischen der Geschichte des Saturnius, Nr. 4[5] mit Maria zwischen Verkündigung, Begegnung, drei Königen und Flucht nach Aegypten, Nr. 7[6] mit Maria mit dem Kind zwischen den drei anbetenden Königen, dem Einzug in Jerusalem und den sechs messianischen Propheten in den unteren Abteilungen; fünftens[7] ein Stück im Museum Lérida mit Christus unter einem Kleeblattbogen zwischen Christus vor Pilatus und drei undeutlichen Szenen; sechstens eine Tafel in Barcelona[8] mit Maria mit segnendem Kinde unter einem Kleeblattbogen, zwischen Verkündigung und Begegnung, Geburt, drei Königen schreitend, Darstellung (?).

---

[1] Catal. Nr. 4. — 1,04 × 1,79 m.
[2] Catal. Nr. 269. — 1,09 × 1,80 m.
[3] 0,89 × 1,38 m.
[4] 0,90 × 1,34 m.
[5] 1,04 × 1,79 m.
[6] 0,88 × 1,47 m.
[7] cf. Bertaux, »L'exposition rétrospective«, S. 37; Taf. IV.
[8] 1,09 × 1,80 m. — Catal. Nr. 269.

Die inhaltliche Bereicherung des Darstellungskreises ist in Spanien nicht groß: 1. der Zug der Könige schreitend oder reitend, 2. Christus vor Pilatus, 3. Christus krönt Maria.

Bei den kupfervergoldeten Antependien der nordischen Länder[1] zeigt sich in der formalen Anordnung weniger Unregelmäßigkeit als in Spanien. Es handelt sich immer um die Gruppierung von Szenen und Gestalten in doppelter oder mehrfacher Reihe um eine Zentralfigur.

Inhaltlich sind vier Programme zu unterscheiden:

1. Christus zwischen Szenen seines Lebens[2],
2. Christus zwischen Szenen seines Lebens und Apostelgestalten[3],
3. Maria mit dem Kind zwischen Heiligen und Apostelgestalten[4],
4. Maria mit dem Kind zwischen Tugenden und Heiligengestalten[5].

Das Mittelteil ist durchweg, im Gegensatz zu den spanischen Gewohnheiten, sehr schmal gehalten, so daß der bei weitem größte Teil der Flächen den Szenen zur Verfügung steht. Die Umrahmung geschieht durch dreifachen Streifen: mit 1. Ornament, 2. tauartiger Wölbung, 3. Inschriftstreifen.

In der Mitte thront Christus oder Maria mit dem Kind, mit dem Buch in seiner Rechten, segnend mit der Linken — auf einem Regenbogen, so in Tvenstrup, oder auf einem einfachen Sitze, so auf den Werken aus Stadil, Sahl, Broddetorp. In den Zwickeln oben und unten zwischen der Aureole Christi und den Seitenfeldern sind die Evangelistensymbole oder Engel eingefügt, in Oelst und Sindbjerg ausnahmsweise Szenen des Lebens Jesu. Die Evangelistensymbole sind in den letzten Fällen in Medaillons gefaßt und in die Vierecken des breiten Umfassungsrahmen geschoben. Meist fügte man noch jederseits ein oder zwei Medaillons zu diesen Evangelistenrunden hinzu, mit Engelbrustbildern oder Taube und Lamm mit Kreuz, in den Medaillons unmittelbar über und unter Christus. Bei dem Stück aus Oelst ist unten ein Blumenornament eingefügt.

Das älteste der nordischen Antependien aus Sindbjerg ist zwar nur fragmentarisch (Christus, Synagoge, Geburt, Grablegung), erhalten, aber Inschriften oberhalb der leeren Felder deuten zumeist das Sujet an. In der Mitte thront Christus, dessen Aureole links von einem

[1] Für das Einzelne dieser Werke vgl. den II. Anhang der Buchausgabe.
[2] So in Tvenstrup, Tamdrup, Sindbjerg, Oelst.
[3] So in Broddetorp, Stadil, Sahl.
[4] So in Lyngsoe
[5] So in Lisbjerg

schmalen Felde, das die Ecclesia enthielt, rechts von einem entsprechenden Felde, das die Synagoge enthält, begrenzt wird. Um diese Mitte gruppieren sich drei Reihen mit Darstellungen, die von links nach rechts folgende szenische Darstellungen enthalten oder enthielten:

1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Geburt, 4. Hirtenverkündigung, 5. Könige vor Herodes, 6. Flucht nach Aegypten, 7. fehlt (Kindermord ?), 8. Darstellung, 9. Hochzeit zu Kana, 10. Taufe, 11. Versuchung, 12. Verklärung, 13. Grablegung, 14. Auferstehung, 15. Himmelfahrt, 16. Pfingsten.

Umrahmt wird die Tafel wie fast alle nordischen Antependien von einem breiten Rand, dessen Mittelstück strickartig gewölbt ist.

Bei dem etwas späteren Tamdrup-Antependium enthalten die Seitenflächen: 1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Verkündigung an die Hirten, 4. Befehl zum Kindermord, 5. drei Könige anbetend, 6. Darstellung, 7. Flucht, 8. Taufe, 9. Versuchung, 10. Verklärung, 11. Einzug in Jerusalem, 12. Fußwaschung, 13. Judaskuß, 14. Geißelung, 15. Golgatha, 16. Christus in der Hölle.

Auf dem Broddetorp-Antependium wird Christus, dessen Mandorla vier Engel tragen, rechts und links eingefaßt von den Szenen: 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. drei Könige, 4. Maria mit Kind, 5. Kindermord, 6. Flucht, 7. Judaskuß, 8. Schmerzensweg, 9. Golgatha, 10. Lanzenstoß und Tränkung, 11. Frauen am Grab, 12. Himmelfahrt; dazu oberhalb Christi zwei große Medaillons mit Tag- und Nachtdarstellungen und die unterste Reihe nimmt der Coetus Apostolicus — in sechs Feldern zu je zwei Aposteln — ein.

In Oelst sind es diese Darstellungen: 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Engel bei Joseph, 4. Hirten segnen den Stern, 5. Könige bringen Geschenke, 6. Herodes befiehlt den Kindermord, 7. Kindermord, 8. Golgatha, 9. Christus vor der Hölle, 10. Christus in der Vorhölle, 11. Frauen am Grabe, 12. Auferstehung, 13. Abendmahl in Emmaus, 14. ungläubiger Thomas.

In Sahl: 1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Geburt, 4. Darstellung, 5. drei Könige, 6. Maria mit Kind, 7. Flucht, 8. Leidensweg, 9. Golgatha, 10. Synagoge von Moses geführt, 11. Frauen am Grabe, 12. Christus in der Vorhölle; die unterste Reihe nehmen zwölf Apostel ein, je zwei in sechs Abteilungen.

In Stadil: 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Begegnung, 4. Drei Könige, 5. Maria mit dem Kinde, 6. Darstellung im Tempel und zwölf Apostel.

Im Tvenstrup-Antependium: 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Begegnung, 4. Zug der Drei Könige, 5. Zwei Könige, 6. Ein König vor Maria mit Kind, 7. Darstellung, 8. Herodes befiehlt den Kindermord, 9. Kindermord, 10. Taufe Christi.

Die Szenen der nordischen Altäre enthalten drei neue Themata: Herodes, der einem Krieger den Befehl gibt zum Kindermord, Christus vor der Hölle — diese Szene ist ohne Vorgänger und Nachfolger —, die Versuchung.

Interessant ist die Trennung der Könige von Maria mit dem Kind, wie wir sie ähnlich schon in Spanien sahen.

Dem Programm der verschiedenen Altäre ist dies gemeinsam, daß das Leben Jesu zwischen Kindheit und Passion ausgeschaltet ist, denn die vermittelnden Wunder fehlen; es unterscheidet das unsere Zeit von dem Programm, das bis zum Ende des 11. Jahrhunderts in Kraft war. Meist werden beide Reihen, die der Jugend und des Leidens, durch die Versuchungsgeschichte zweimal nur vermittelt, nebeneinandergestellt, (Broddetorp, Oelst, Sahl, Sindbjerg, Tamdrup) oder man beschränkt sich auf die Jugendgeschichte (Tvenstrup, Stadil).

Beachtenswert ist noch die Veränderung der Mandorla der Mittelfigur. Während sie in Mailand und Aachen oben und unten spitz zulaufen, an den Seiten flach gerundet sind, wird sie jetzt im 12. Jahrhundert bei einem Teil der Antependien zu einem vierblattartig gebauchten Mittelfeld (Vich: Nr. 4, Oelst, Stadil, Tamdrup, Tvenstrup); in Lisbjerg tritt an die Stelle der Mandorla ein Rundbogen, in Lérida und Barcelona ein Kleeblattbogen; in Lyngsoe wird sie durch eine sechseckige rein ornamentale Einfassung ersetzt.

Aus dem gewohnten Schema der Anordnung fällt das Lisbjerg-Antependium heraus. Im Gegensatz zur ganzen Entwicklungstendenz des nordischen Programms gewinnt hier der mittelste Teil wieder die vorherrschende Stellung; er ist fast doppelt so breit wie die schmaleren Seitenfelder und hat eine Schrägfeldermusterung, die sonst nirgends zu finden ist. In der Mitte thront unter einer Bogenöffnung mit Architekturprospekt — als Jerusalem bezeichnet — Maria mit dem Kinde in streng hieratischer Stellung. Links und rechts davon je ein Cherubim mit Verehrungsgestus; oberhalb des Rundbogens Jerusalems befindet sich eine nach oben schwebende Gestalt, die ihrerseits durch zwei Heiligengestalten, die ein wenig höher stehen und ein über und zwischen ihnen schwebendes Kreuz verehrend anschauen, flankiert wird. Unter den Füßen Marias befinden sich, symmetrisch angeordnet, zwei Heiligengestalten. Um diese Mitte, deren Um-

grenzung einen auf die Spitze gestellten Rhombus bildet, rahmt sich eine Reihe von Szenen und Gestalten; oben links die Verkündigung, oben rechts ein Engel mit Kind. Darunter rechts seitlich Jonas, dann Josua, dann unten rechts zwei Engel ein Kind tragend, weiter links Christus vor Mariens Leichnam, mit ihrer Seele im Arm, dann Elias und darüber Moses. Von den Personen sind Josua und Elias neu, von den Szenen die Engelgestalten mit Kind. Merkwürdig ist der Schmuck der Nebenseiten: je sechs weibliche Gestalten mit verschiedenen Attributen; da zu diesen zwölf Figuren nur acht Unterschriften beigefügt sind, die Beziehung auch im einzelnen auf Schwierigkeiten stößt, kann man die Gestalten nicht identifizieren. Die Unterschriften geben an: pax, spes, fides, patientia, caritas, modestia, Ita, Brigida, Tekla — also sechs Tugenden und drei Heilige. Die letzte Heilige und die sechs Tugenden sind Novitäten.

Eine andere merkwürdige Komposition finden wir im südlichen Schweden, in Lyngsoe. In der Mitte thront Maria mit Christkind, über und unter ihr steht Christus in Halbfigur mit Weltkugel und Stab. In den seitlichen Abteilungen ist in der Mitte ein Rundbild (links Moses mit den Gesetzestafeln; rechts ein Heiliger mit Palme und Schriftband, Paulus? oder Johannes Bapt.?) und zwei viereckige Felder, darüber und darunter, sind mit je einem Heiligen ausgefüllt, zusammen also acht, die Schriftbänder tragen und die freie Hand erhoben haben.

Die deutschen Antependien des 12. Jahrhunderts aus Komburg[1], Köln[2], Münster[3], Eckwadt[4], Hellewadt[5], Quern[6], haben alle das gleiche Thema: Christus zwischen den doppelt gereihten Apostelgestalten; nur eine Tafel Luxemburg zeigen Maria mit dem Kind zwischen Heiligengestalten.

Verwandtschaft mit den nordischen Antependien zeigt das kupfervergoldete Werk aus Quern (um 1200) in der Taube und dem Lamm über und unter Christus. Aber die Seiten sind dreiviertel so schmal

---

[1] Der Tradition nach: Stiftung Hartwigs (1103—40). cf. Württemberg III, 607 f.; farbige Reproduktion Christi in der Ztschr. f. d. dtsche Buchgewerbe 1910, 1. Heft.

[2] cf. Abb. in v. Falke u. Frauberger, «Schmelzarbeiten», S. 38/39; Fr. Bock, «D. hl. Cöln», Taf. 18. — 1,14 × 2,18 m.

[3] Düsseldorfer Ausstellung 1904, Taf. 1. — cf. Bonner Jahrbücher 1879, 67. Heft, S. 119. — 0,99 × 1,95 m.

[4] Schleswig-Holstein I, 24. — Maß-Angaben fehlen.

[5] Schleswig-Holstein I, 34.

[6] 0,91 × 1,91 m. — cf. Mitteilungen des German. Museums 1896, S. 121, mit Abb. — Lüer u. Creutz, S. 71.

wie der Mittelteil. In Rundbögen stehen hier Apostel, mit Büchern als Attributen, außer Petrus, der einen Schlüssel trägt.

Die gleiche Anordnung im Ganzen, ohne daß Lamm und Taube noch festzustellen wären, befolgen die holzgeschnitzten Antependien von Eckwadt und Hellewadt.

Das älteste kupfervergoldete Antependium in Deutschland aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist das in Komburg. Es hat das gleiche Prinzip wie das Querner, in der Einzelgestaltung der Personen und ihrer Einordnung in rechteckige Felder viel antiker gehalten; dem gleichen Schema folgte eine Tafel in Klein-Komburg (nicht mehr erhalten).

Das Antependium aus St. Ursula (um 1160) in Köln zeigt in der Mitte Maria mit dem Kind, in seinen Zwickeln statt der Evangelistensymbole musizierende und buchtragende Engel, in den seitlichen doppelreihigen Arkadenbögen zwölf Einzelgestalten: Andreas, Paulus, Petrus, drei weibliche Heilige, darunter Ursula und Nikolaus, Laurentius, Sixtus, Severinus, Hippolytos.

Das Antependium in Münster (um 1200) — eine bemalte Holztafel — enthält den thronenden Christus zwischen zwei weiblichen Heiligen, Maria mit den sieben Gaben des Geistes und Walburgis, und zwei männlichen Heiligen, Johannes dem Täufer und Augustin; in den Rahmenecken sind Medaillons mit den vier großen Propheten.

Eine gleichartige Anordnung, doch mit den gewohnten Arkadenbögen, enthält das Antependium in St. Quirin[1] in Luxemburg: in fünffacher von Arkadenbögen umschlossener Nische: Maria mit dem segnenden Christuskind zwischen Petrus mit dem Schlüssel und Buch und Willibrordus mit Bischofsstab und Buch einerseits, und Paulus mit erhobenem Schwert und Buch und Irmina mit Krummstab und Buch andererseits. Alle Personen tragen eine Krone auf dem Kopfe.

Dem ersten deutschen Schema (cf. Komburg) scheinen die tex-

[1] Eine neue Abbildung in K. Arendt: Quirin, Taf. VII, Text S. 16 ff. — Die Länge 1,77 m, die Höhe 0,85 m, die Höhe der Bogen 0,42 m, der Statuen 0,3[illegible] m. Das Antependium stammt aus der St. Irminakapelle in Rosport bei Echternach. Es war dem hl. Willibrordus ein Kloster in Echternach mit zwei Kirchen von Irmina, Dagoberts II. Tochter, geschenkt worden; die eine Kirche war Petrus und Paulus geweiht. Die Kapelle St. Irmina zu Rosport war von Echternach aus gegründet. Von F. X. Kraus und K. Arendt wurde die Tafel ins 11. Jahrhundert datiert, doch spricht die Gestaltung der gewundenen Säulen und ihrer Basen mit Eckblättern für das 12. Wir haben es mit einem überaus merkwürdigen Werk zu tun.

tilen Antependien zu folgen, die Bock[1] ohne nähere Beschreibung aufführt; bei einem tritt bereits die Dreifaltigkeit in der Mitte auf.

Aus Frankreich und Italien ist uns wenig erhalten.

Das Programm ist in Frankreich wie das in Deutschland. Es thront in der Mitte Christus oder Maria mit dem Kind, an den Seiten stehen Heilige. So in Airvault[2]: Christus in der Mandorla zwischen vier großen Propheten, die Schriftbänder in den Händen tragend, auf Tierköpfen stehend; so in Marseille[3]: Maria mit dem Kind zwischen den beiden Heiligen der Stadt, getrennt durch romanische Rundbögen; so in Avenas[4]: Christus in der Mandorla zwischen den doppelt gereihten Aposteln.

Das gleiche Prinzip wie in Avenas haben offenbar Tafeln gezeigt, von denen uns Berichte erhalten sind: in Angers[5] (Mitte des 12. Jahrhunderts gestiftet), nur kommen nur noch zwei Bischofsstatuen hinzu. Ferner ein Altar in Grandmont[6], der aus vergoldetem und blau emailliertem Kupfer getrieben war. Auf der Rückseite befand sich die Darstellung des Lebens Jesu und des Lebens von St. Stephanus in rundbogigen Arkaden.

Um Einzelgestalten handelt es sich wohl bei einem dreitäfligen Antependium in Reims[7], von Samson (Erzbischof 1140—1160) gestiftet, dessen eine Seite nur in der Beschreibung erhalten ist und die Gestalten Abels und Kains, Abrahams, Jakobs und Moses' zeigte.

Szenische Darstellungen sind nur auf einem Altar bekannt, den Suger[8] in St. Denis aus schwarzem Marmor errichten ließ, auf welchem Altare in weißem Marmor das Martyrium und der Tod des heiligen Dionysius dargestellt war; ferner auf einem kupfergetriebenen Altar der Commanderie de Bourganeuf[9], auf dem die Geschichte Johannis Bapt. dargestellt war.

In Bardone[10] in Italien sind zwei Flachreliefpaliotti vorhanden. Das eine zeigt die Krönung Mariae: Christus in einer von den Evangelistensymbolen gehaltenen Mandorla, die in der Mitte sich zusammen-

[1] Liturg. Gewänder III, 64, [illegible].
[2] Revue de l'art chrétien, 1889, S. 214.
[3] Didron: Annales archéol. XI, Taf. 1.
[4] Gailhabaud, «Arch. du V—XVII», IV, Taf. 1.
[5] Fleury, La M. I, 214.
[6] Rupin: «L'œuvre de Limoges», S. 97. — L. Guibert, «L'école . .», S. 19.
[7] Fleury I, S. 175.
[8] Doublet, «Histoire de l'Abbaye . .», S. 244.
[9] Rupin: «L'œuvre de Limoges», S. 100.
[10] Venturi III, Fig. 116, S. 155.

zieht; er segnet mit der Rechten und ergreift mit seiner Linken eine Krone, die ein Engel ihm reicht; auf der linken Seite kniet betend Maria; vier andere Engel außerhalb der Mandorla schwingen teils Weihrauchgefäße, teils halten sie Marterinstrumente — das zweite Antependium zeigt die Kreuzabnahme durch Nikodemus und Joseph von Arimathia und Maria mit zwei Frauen; ferner die Vertreibung aus dem Paradies.

In Asti[1] enthält ein Altar Christus in vierblätterigem Medaillon, in dessen Ecken die Evangelistensymbole sind, zwischen acht Heiligen in zwei Arkaden.

Zwei silbergetriebene Antependien aus dem Anfange und Ende des Jahrhunderts stammend, sind in Citta di Castello[2] und in Cividale[3] erhalten. Das erste mit Christus zwischen Sonne und Mond auf einem Sessel thronend in der Mandorla, auf den Seiten Geschichten seines Lebens, enthält nichts neues: Verkündigung, Begegnung, Geburt, drei Könige anbetend, Darstellung im Tempel, Flucht, Gefangennahme Christi und Golgatha; die darauf folgende Platte enthält drei Heilige. — Dagegen hat das Antependium in Cividale eine exzeptionelle und architektonisch vortrefflich wirkende Einteilung. Die Mitte wird von drei romanischen Arkaden eingenommen, in deren Mitte Maria mit dem Kind sitzt, während in den Seitenbögen je ein Erzengel — Michael und Gabriel — mit Gefäßen in Händen, in schreitender Stellung, der Mitte zugewandt, stehen. In den Zwickeln darüber: die Evangelistensymbole. Die Seiten sind doppelt horizontal geschieden und enthalten in je drei Reihen; oben die Apostel, darunter zwei Reihen von Heiligen. In den Rahmen sind zahlreiche Heiligenbrustbilder eingefügt.

Das deutsch-französische Schema, in origineller Veränderung, zeigt der Hochaltar zu Parma[4] (Mitte 12. Jahrh.): auf beiden Längsseiten je sechs Apostel, auf den Schmalseiten: 1. Christus zwischen den Symbolen, 2. zwei Gekrönte und ihr Martyrium.

Die wenigen Nachrichten, die wir aus früheren Zeiten über Altaraufsätze haben, lassen kein sicheres Bild ihrer Konstruktion zu.

[1] Guishabaud, «Arch. du V—XVII», IV, Taf. 2. — 1,00 × 1,51 m.

[2] Foto Alinari [illegible] Geschenk nach C. d. C. gekommen, cf. «Les Arts» [illegible] (A. Perate).

[3] Foto Wilia [illegible] — Anno [illegible] gestiftet.

[4] M. G. Zimmermann, «Oberitalien. Plastik», S. 104/105.

Erst im 12. Jahrhundert beginnt die Reihe der erhaltenen Retabula, und zwar mit erstaunlichem Reichtum, ebenso wie wir dies bei den Antependien sahen.

Vom formal-äußeren Gesichtspunkte aus betrachtet, wird man vier Typen unterscheiden können:

1. Eine predellaartige Fläche, die rückwärts den Altar abschließt,

2. Ein Kruzifix, das aus dem predellaähnlichen Brett ohne Umrahmung sich erhebt.

3. Ein Bogen, der aus den Enden des predellaähnlichen Brettes hervorgeht und in dessen Wölbung eine Kruzifixgruppe oder eine Statue sich befindet.

4. Eine Statue oder einfaches Relief.

Die Erklärung für die Erscheinung des Retabulum kann vom dogmatischen, praktischen und ästhetischen Standpunkte aus versucht werden. Der erste scheidet sogleich aus, wenigstens ist keine diese Art Altarschmuck fordernde Anordnung, vom kirchlich-dogmatischen Standpunkt aus getroffen, uns überliefert.

Auch praktisch scheinen diese Aufsätze im Rücken des Altars keinen Zweck zu haben. Wie so sie Reliquienschreine beschirmen sollen (F. X. Kraus), ist nicht recht einzusehen.

Freilich treten sie häufig genug in Verbindung mit Reliquienschreinen auf; aber auch hier wäre dann die weitere Frage: aus welchem Grunde die Reliquienschreine so hoch in die Höhe gehoben wurden, warum jene Hochbauten über den Reliquienschreinen — wie in St. Denis — aufgeführt wurden? Auch hier würde man an vorletzter Stelle auf einen ästhetischen Trieb zur Höhe kommen. Daß die zweite und dritte Form des Aufsatzes nur unter ästhetisch-dekorativem Gesichtspunkte verständlich sind, bedarf nicht näherer Ausführung. Jene hohen Bögen und Kreuze fügten den Altartisch oder den Heiligenschrein in den Rhythmus der spätromanischen Architektur ein. Sie lenkten gleichzeitig durch die Erhöhung des Kruzifixus den Blick der Gemeinde in erhöhterem Maße auf den Altar hin, als dies dem unscheinbaren weißgedeckten Tische möglich war.

Das ästhetische Gefühl für den in die Höhe strebenden Rhythmus hat so vorletzten Endes direkt oder indirekt das Retabulum geschaffen.

In der Tat beginnen die Antependia: im eigentlichsten Sinne in die Höhe zu rücken.

So setzte vermutlich Suger[1] in St. Denis auf den neuen Drei-Märtyreraltar eine Goldtafel, die früher das Antependium der alten Confessio gebildet hatte; außerdem brachte er ein Retabulum auf dem Altare an, dessen Vorsatztafel von Karl dem Kahlen gestiftet war.

In Venedig machte Ordealfo Faliero im Jahre 1105 aus der Paladoro ein Retabulum[2]. Wahrscheinlich wurden bei dieser Aenderung die kleinen umrahmenden Szenen der unteren Hälfte hinzugefügt[3]: Verkündigung, Geburt, Darstellung Taufe, Abendmahl, Golgatha, Höllenfahrt, Frauen am Grabe, ungläubiger Thomas, Himmelfahrt und Pfingsten, — hier also auch die Zyklentrennung, die wir bei den nordischen Antependien sahen — und das Leben Marci. (Er tauft Anastasius, zerstört ein Idol, heilt Anianus, stellt Ermagoras, seinen Schüler, den Aposteln Paulus und Petrus vor, hat im Gefängnis die Erscheinung eines Engels, er wird getötet, sein Leichnam wird von zwei Leuten getragen und mit einem Schiff nach Venedig gebracht, sein Sarg wird mit einer Prozession eingeholt), dazu einige Heiligengestalten: Petrus, Alexandrinus, Stephanus, Fortunatus, Laurentius, Eleuterius, Vintentius. Ferner wohl Maria, Irene und Ordealco Faliero. So ist die Pala d'oro das früheste Retabulum, von dem wir Kenntnis haben; entstanden ohne Anlehnung an einen Reliquienschrein.

Predella ähnlich wird man sich ein Retabulum in Grand-Mont zu denken haben, von dem nur die Beschreibung[4] erhalten ist: « . . le contre-table est de cuivre doré esmaillé; et y sont les hystoires du vieux et nouveau Testament . .; le tout eslevé en bosse et enrichi de petite pierrerie, fort bien ouvré et excellent, aultant au plus riche que si le tout estayt d'argent.»

Eine ähnliche predellaartige Form haben die Aufsätze von Koblenz (im Clunymuseum), in Carrière-St. Denis, das erste der Mitte des 12., das zweite der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörig; doch beide zeigen in der Mitte eine auffallende Höhensteigerung.

Im Clunyretabulum[5] (um 1160) handelt es sich um die Ausgießung des Heiligen Geistes. Sechs Apostelpaare, durch schmale

[1] Douhet, S. 244 ff.

[2] Labarte, «Peinture en émail», S. 25, A. 1.
Labarte, «Peinture en émail», S. 29.

[4] Rupin, «L'œuvre de Limoges», S. 97; vgl. die beiden Beschreibungen des 16. und 18. Jahrhunderts; cf. Guibert, S. 19.

[5] v. Falke-Frauberger, Taf. 93 b; die ursprüngliche Anordnung ist in der vorliegenden modernen Rekonstruktion nicht gewahrt.

Säulchen[1] getrennt, füllen die Predella aus, über deren Mitte in gewölbtem Bogen inmitten von Wolken und feurigen Zungen schwebend die segnende und buchzeigende Halbfigur Christi sich befindet. Zu den extatisch erregten Aposteln gehen Strahlen hin, die sie mit Christus verbinden sollten, die aber nicht in ihrem Ziele in Christus, bei etwaiger Verlängerung zusammentreffen würden, sondern sich hoch über seinem Kopfe schnitten.

Größere Gewandtheit zeigt sich im Retabulum von Carrière-St. Denis[2]. In der Mitte thront Maria mit dem Kinde, durch zwei Säulen getrennt von zwei Szenen: links der Verkündigung, rechts der Taufe. Darüber hin zieht sich ein Stadtprospekt, der oben in der Mitte, über Maria, sich um etwas höher nach oben schiebt. Unten und an den Seiten umrahmt die Szene Flechtrankenwerk mit Tierleibern.

Bei beiden Stücken deutet die Komposition auf eine ursprünglich rein horizontale Richtung, aus der dann die Mittelfigur in die Höhe geschoben wurde.

Die zweite Form des Altaraufsatzes — die ästhetisch am wenigsten befriedigende —: ein Kruzifix sich aus der Predella erhebend, kommt nur einmal beim Broddetorpaltar[3] in Stockholm vor.

Dieses Kreuz erhebt sich in der Mitte auf einem predellaartigen Brett, das die ganze Länge des Altartisches einnimmt und dessen hinteren Abschluß bildet; den Schmuck der Fläche dieses Brettes bildet eine von einem gedrehten Tau umzogene, romanische breite Flechtranke, in die die Jagddarstellung des heiligen Hubertus verschlungen ist. An den beiden Enden des Brettes erheben sich zwei nach oben sich verjüngende Pfosten, die oben einen nach acht Seiten abgeschrägten Knauf tragen. Ihre Fläche ist mit Rankenwerk geschmückt. Der eigentliche Akzent liegt auf dem Kruzifixus. Das Kreuz steht in der Mitte des Brettes und wird an den vier Enden durch viereckige Holzbrettchen abgeschlossen, die in Medaillons die Evangelistensymbole zeigen. Als weiteren Schmuck enthält das Kreuz unter den Füßen Christi einen Kelch, über seinem Haupte die Inschrift: ego sum α et ω initium et fines, darüber die segnende Hand Gottes. Die von den Armen freigelassenen Stellen des Kreuzes sind mit Flechtranken ornamentiert.

---

[1] Die Säulchen und Kapitelle gehören einer modernen Restauration an (n. Viollet-le-Duc, «Dict. du Mobil.» I, 234.

[2] Fleury, La M.

[3] Vgl. II. Anhang.

Die Aufsätze von Lisbjerg, Odder und Sahl zeigen die reicher gestaltete und künstlerisch höher stehende dritte Aufsatzform. Wie in Broddetorp ist das Brett als Abschluß beibehalten, aber aus den seitlichen Endpfosten wölbt sich ein Bogen, der zum Teil an den Seiten und oben szenische Darstellungen trägt. Den Schmuck des predellaartigen Brettes bildet hier nicht ornamentale Szenerie, sondern der Coetus apostolicus, in dessen Mitte Christus thront.

Auf der Predella des Aufsatzes aus Lisbjerg bildet die Mitte Christus, auf hohem Thronsessel sitzend, die Füße auf Löwen gestützt, in der Linken das aufgeschlagene Buch, mit der Rechten segnend; er erhebt sich in einer Kleeblattumrahmung höher als die Apostel, die in Bögen einzeln gefaßt zu seinen Seiten stehen. In seiner Brusthöhe befinden sich in seiner Umrahmung zwei Runden mit Brustbildern von Tag und Nacht. Die Apostel tragen Schreibtafeln in den Händen, nur einer, der vierte links von Christus, trägt einen Kreuzesstab. Um die Apostel herum läuft oben und an den Seiten mit stärkeren Reliefmedaillons (orientalische Tiere enthaltend), unten mit nordischem Flechtwerk versehen, ein Rahmen. Aus der Mitte der Predella erhebt sich das Kreuz mit dem Kruzifixus, unter dessen Füße ein Engel mit Buch und Anbetungsgeste steht. An den Enden der Predella sind darüber je ein größeres Rund angebracht, das wieder oben und unten von je zwei Medaillons begrenzt wird. In dem größeren Medaillon befindet sich links Maria mit dem Kind, rechts Isaaks Opferung; in den kleineren Medaillons der rechten Seite sind Heilige, auf der linken Seite unten zwei Halbbilder, oben zwei Löwen angebracht; so kehren in diesen Szenerien die Pfostengebilde vom Broddetorpaltare in höherer künstlerischer Entfaltung wieder. Der Bogen, der diese Medaillongruppen verbindet, ist dreifach; ein mit nordischen Tier- und Rankendarstellungen versehener Rand, dann in der Mitte der Taurahmen und schließlich ein schmaler Rahmen mit Inschrift. Die Bekrönung des Bogens bilden oben sieben nach der Mitte zu größer werdende Rundbogen, in denen Christus zwischen Maria und Johannes, Kosmos, Damianus und je einem Engel thront.

Der Altaraufsatz von Odder hat im ganzen dieselbe Form, nur reicht das Kreuz nicht bis oben an den Bogen heran, und die Pfostenmedaillons der Seiten sind durch breite Kapitäle ersetzt. Auf der Predella thront wiederum Christus zwischen zehn Aposteln, flankiert von Petrus und Paulus; Petrus hat einen Schlüssel, Paulus einen Palmwedel, die andern Gestalten tragen teils ein Buch, teils Gefäße.

Der Bogen selbst besteht wiederum aus drei Bestandteilen. Der innerste Streifen ist ornamentiert mit einer breiten Wellenranke, dann folgt der Taurahmen und schließlich ein schmaler Außenrahmen mit Halbkreisornament. Ganz oben ist in den Rahmen ein schmales Oval mit der Himmelfahrt Christi (von zwei Engeln gehoben) eingefügt.

Die reichste Ausgestaltung hat diese Form in Sahl erfahren. Aus dem Predellabrett ist ein Stadtprospekt mit fünf Toren, bekrönt mit Zinnen und Giebeln, getragen von stark vorspringenden Säulen oder Pfeilern, geworden. Zwischen diesen Toren stehen je zwei Apostel, in den vier äußeren Toröffnungen je ein Apostel, über dem aus einem oben gerundeten Fenster je ein Erzengelbrustbild sich befindet; im mittelsten höher gewölbten Tore thront Christus, über ihm enthält ein spitzer, von zwei höheren Türmchen flankierter Giebel ein Engelbrustbild. Aus diesem Giebel der Mitte erhebt sich das Kreuz mit dem sterbenden Christus, über dem ein Engel schwebt, darüber ein breiteres Reststück des Johannes Evangelistensymbol. Auf den zwei seitlichen Türmen befindet sich je eine schmal rechteckige oben spitz zulaufende Platte mit Maria und Johannes. Aus den beiden Endtürmen wächst der Bogen heraus, der oben in einem Prospekt, der einer Kuppelkirche ähnelt, drei sitzende Personen enthält, deren mittelste, eine weibliche (?) Gestalt mit dem Spruchband, auf dem Sapiencia steht, flankiert wird von zwei bärtigen Männern mit leeren Spruchbändern. Aus denselben Endtürmen der Predella erhebt sich jederseits je ein turmartiger Pfosten, links das Opfer Isaaks, rechts Michael auf den Drachen zeigend.

Eine andere Gestaltung desselben Prinzips der hohen, umschließenden Wölbung zeigt in Verbindung mit einem Heiligenschrein der bekannte Aufsatz von Stavelot[1], vor 1150 vollendet. Er dient der Glorifikation des Heiligen, dessen Schrein er umschließt, des heiligen Remaclus. Der Aufsatz zerfällt in zwei Abteilungen, die kompositionell und inhaltlich streng geschieden, die Zusammenfügung der Stücke deutlich erkennen lassen. Der untere länglichviereckige Teil enthält in der Mitte eine durch eine Pforte mit hohem Giebel darüber gebildete Oeffnung, durch die eine Schmalseite des Schreins des heiligen Remaclus sichtbar wurde. Die an dieses Mittelstück sich anschließenden Seiten sind von vier quadratischen Feldern ausgefüllt, die die Wundertaten des Heiligen enthalten. Auf diesen ganz an das Ambrosius-Antependium

[1] Abb. in Helbig, «La sculpture dans l'ancien pays de Liege...», S. 27; v. Falke u. Frauberger, «Rheinische Schmelzarb.», Taf. 70a; cf. Marchand, «La sculpture...», S. 98 ff.

in formaler Beziehung erinnernde Teil ist dann, durch ein breites Ornamentband deutlich geschieden, ein halbkreisrunder Aufsatz gestellt, der durch kompositionell gänzlich verschiedene Motive die Ungeübtheit in solchen Schmuckstücken dartut. Ueber dem Giebel der unteren Pforte und dem Rundbogen befindet sich ein Konglomerat von Halb- und Dreiviertelkreisen, die um einen mittelsten Kreis gefügt sind. In diesem hält Christi Halbfigur ein Buch, mit der Linken den Segensgestus machend; die anderen Kreisformen enthalten die Fortitudo, Temperantia, Justitia und Prudentia in weiblichen Figuren, zum Teil Halbfiguren; in die Zwickel, die durch diese angefügten Halbrunde entstehen, sind dreiviertel Kreise mit Prophetensymbolen gesetzt und darunter personifizieren weibliche Gestalten mit Gefäßen die Paradiesflüsse, Tigris und Gehon, denen gleichartige Gestalten in den Ecken des Halbrunds und des unteren Ornamentkreises als Phison und Euphrat entsprachen. Dies gedrängt wirkende Arrangement wird noch dadurch vollends um jede Klarheit gebracht, daß die freibleibende Fläche des großen Halbrunds durch einen horizontalen Streifen durchschnitten wird; in den oberen Feldern, die so entstehen, befinden sich je vier anbetende Engel, in den unteren Flächen Enoch und Elias im Gespräch einerseits, ein Engel und der heilige Remaclus andererseits.

Die Analyse ergibt den deutlichen Eindruck, daß es sich hier im Grunde um eine Predella handelt, die nach Art des Antependiums eingeteilt ist. An Stelle der Türe der Confessio leistet die eine Pforte der Mitte den Dienst, den Schrein des Heiligen zugänglich zu machen.

Wir hören ferner aus Stavelot[1] von einem goldenen Retabulum, das «die vorzüglichsten Begebenheiten des Leidens und der Auferstehung des Erlösers» darstellte. Auf der einen Seite sah man außerdem das Bild Wibalds, auf der anderen das der Kaiserin Irene. — Sodann von einem dritten, das Christus und die Evangelisten und die Apostel enthielt.

Es ist noch in Belgien die «Vierge de Dom Rupert» in Lüttich[2] zu nennen, die früher wahrscheinlich als Retabulum in der Abtei von Sankt Laurent diente; es handelt sich nicht um die thronende Gottesmutter, sondern um die Himmelstür und die Frau, bestimmt zur Erfüllung der Prophezeihung Ezechiels, Kapitel 44, Vers 2.

[1] s. Helbig a. a. O.

[2] 1,50 × 2,01 m. Abb. Hasl. Formenschatz 1910. Nr. 26; Erfurter Ausstellung. Taf.

[3] Abb. Revue de l'art chrétien 1893, Pl. VIII; Text S. 284 (Helbig).

— Ferner ein Aufsatz in S. Servais in Maestricht[1], dessen unterer länglich viereckiger Teil Maria mit dem Christkinde in einer Mandorla, die zwei Engel tragen, dessen oberer halbrund abschließender Teil Christus, die Heiligen Servatius und Petrus segnend enthält; auch hier ist die künstliche Zusammenfügung zweier Teile deutlich.

Fortgeschritten ist in Deutschland die formale Gestaltungsweise bei dem romanischen Aufsatz der Erfurter Doms[2] (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts). Auch hier bleibt die Unfähigkeit, das überkommene Programm der ruhig stehenden Figuren ungezwungen mit der neuen Wölbung zu vereinigen. Die Rundfläche, die eine Madonna mit dem Kinde thronend umwölbt, ist durch einen Horizontalstrich in zwei Abteilungen geschieden. Unten stehen (halb so groß wie die sitzende Madonna), je vier Stuckgestalten mit Palmwedeln in der einen Hand, mit der anderen Hand Segensgesten machend; unentschieden muß das Geschlecht dieser Gestalten bleiben, in gleichen ob es Heilige sind, wie man aber wohl nach dem Attribut vermuten kann. Auf dem wagerechten Streifen, der sich über ihren Köpfen hinzieht, steht seitlich von der Wölbung je ein Bischof. Oben in der Mitte der Rundbogenfläche in einer Wolke schwebt Christi gekrönte Halbfigur, segnend und das offene Buch haltend.

Der Steinaufsatz in Brauweiler[2] enthält die Seitenfiguren ohne architektonische Scheidung. Maria mit dem Kind thront in der Mitte unter einem Baldachin, dessen Säulenbekrönung noch an Architekturprospekte erinnern, die Seitenfiguren (zwei Bischöfe und zwei Heilige) stehen auf Wolken ohne engere Umrahmung.

Die bedeutsamste Erscheinung des 12. Jahrhunderts ist, wie das schon bei den nordischen Antependien angeführt wurde, die deutliche Trennung der Jugend- und Leidensgeschichte Christi. Man beschränkt sich auf die Jugend, so in Barcelona, Vich, Stadil, Tvenstrup oder man stellt beide nebeneinander, höchstens durch die Versuchungslegende vermittelt. Neue Momente, die in der Folgezeit sich fruchtbar erweisen, tauchen auf: Krönung Mariae (Vich), Christus vor Pilatus (Lérida) und Kreuzabnahme (Bardone); die beiden letzten Motive: Bereicherungen des Leidenszyklus.

Das interessanteste Phänomen bei den Aufsätzen des Nordens ist die Wichtigkeit, die man der Kreuzigungsgruppe zuschreibt. In

[1] Abb. Revue de l'art chrétien 1860, S. 660—663; 1880, S. 280; Fleury, »Sainte Vierge«, Taf. 136, Text S. 340; »La M.« II. Bd., S. 44.

[2] 1,60 × 2,22 m. Abb. in Rheinprov. IV 1, Taf. IV, Text S. 42.

Odder, Lisbjerg, Broddetorp, Sahl rückt sie an die eindruckvollste Stelle des ganzen Altaraufbaues. Es ist interessant, daß nach der in Odder, Sahl und Broddetorp beliebten Manier die beiden konkurrierenden, ausschlaggebenden Motive: der lehrende und der leidende Christus vereinigt werden; allerdings so, daß dem Kruzifixus der wichtigere Platz eingeräumt wird. Den Sieg des Kreuzes sehen wir erst im folgenden 13. Jahrhundert.

DAS LEIDEN CHRISTI.

DAS XIII. JAHRHUNDERT.

Formell treten im 13. Jahrhundert im großen und ganzen bei den nordischen Antependien keine Aenderungen ein gegenüber dem 12. Jahrhundert. Der viereckige Raum wird durch romanische Rundbögen geteilt oder in drei Teile durch Senkrechte geschieden, und die seitlichen Teile werden durch eine Horizontale zerlegt. Aber die Ausfüllung dieser vier Seitenfelder ändert sich bei einzelnen Stücken. Statt der Trennung der einzelnen Apostel durch strenggliedernde und vereinzelnde Arkaden wird jetzt zum ersten Mal eine Vereinigung vorgenommen: auf einem holzgeschnitzten Antependium (zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) in Kristiania[1] sitzen je drei der Apostel auf einer Bank zusammen. Noch sind in ihnen alle Momente der Isolierung lebendig; die krampfhafte Bewegung des Einzelnen geht nicht mit der Anderen zusammen. Die gleiche Komposition besitzen zwei gemalte Antependien, in Kristiana[2] und in Gol[3].

Die sonst ruhig ovalverlaufende oder mit viereckigen Ausbiegungen versehene Mandorla folgt vielfach dem Streben nach Leben; sie bekommt weit stärkere Ausbiegungen.

Nicht als ob diese Aenderung nun ganz allgemein würde. Die gleichmäßige Scheidung der Apostel, wie früher, wird sonst überall beibehalten.

Inhaltlich tritt ein ganz neues Hauptmotiv der Mitte in das Pro-

[1] Noch nicht publiziert.

[2] Abb. in Harry Fet, «Norges Kirkes», S. 102.

[3] Abb. in O. A. Oeverland: Illustreret Norges Historie, II. Bd., Taf. 3. — 0,94 × 1,20 m.

gramm ein: die Dreieinigkeit; so auf einem holzgeschnitzten Antependium in Kristiania[1]. Hier hält Gottvater das Kreuz in der Linken und segnet mit der Rechten, während die Taube auf dem Nimbus des Erlösers sich befindet.

Das Programm des Christuslebens ist im Norden viel seltener wie in dem vorhergehenden Jahrhundert. Ein Antependium aus Kristiania zeigt die Verkündigung, die Begegnung der Könige mit der tiburtinischen Sibylle, die Verkündigung an die Hirten und die Darstellung.

Die glanzvollste Darstellung des Christuslebens findet sich auf dem gestickten Biscopskulla-Antependium[2]. Es sind noch unversehrt die 24 Runde erhalten, deren goldgestickte Figuren auf silbernem Hintergrunde auf roter Seide die Geschichte Christi vorführen:

1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Geburt, 4. Verkündigung an die Hirten, 5. Zug der Könige, 6. Darstellung, 7. Flucht, 8. Kindermord, 9. Jesus im Tempel, 10. Taufe, 11. Kanawunder, 12. Nainwunder, 13. das Wunder des blutflüssigen Weibes, 14. die Speisung der Fünftausend, 15. Lazari Auferweckung, 16. Magdalena trocknet Jesu Füße, 17. Abendmahl, 18. Verhöhnung, 19. Geißelung, 20. Kreuzigung, 21. Christus in der Vorhölle, 22. Frauen am Grab, 23. Himmelfahrt, 24. Pfingsten.

Der Lebenslauf zeigt wieder eine ungewöhnlich große Anzahl von Wundern. Die Passion ist recht ausführlich wiedergegeben, nur der Schmerzensweg fehlt.

Neu ist das Wunder vom blutflüssigen Weib, Jesus im Tempel und Magdalena, die die Füße Jesu trocknet.

Es ist eine Erneuerung des Programms von Salerno, wenn auch die Passion erheblich stärker berücksichtigt ist.

Die ursprüngliche Anordnung der Runden wird in drei Parallelreihen übereinander, die Kindheit Jesu, sein Mannesleben und drittens die Passion in weiterem Sinne enthalten haben. Ein ähnliches Beispiel bietet ein Antependium aus Salzburg, das aus dem 14. Jahrhundert stammt.

In auffallender Weise überwiegt im 13. Jahrhundert im Norden die Darstellung des Salvator Mundi inmitten seiner Apostel. Auf fünf Antependien, in Bergen und Kristiania und Gol, mit solcher Darstellung kommen nur zwei Leben-Jesu-Zyklen, in Stockholm und Kristiania.

[1] [illegible] m. Bendixen [illegible], S. 25.

[2] Abb. eines Rundes bei H. Hildebrand: «Sveriges Medeltid». III.

In Deutschland zeigt sich eine neue Tendenz, die zu Gebote stehende Fläche mit recht vielen Darstellungen auszufüllen. Es kommt so in Helmstedt[1] eine untere Borte mit Apostelbrustbildern hinzu, der oben eine breite, rankenornament verzierte Borte entspricht. In Berlin ist dem Tod Marias[2] oben noch eine unverhältnismäßig breite Borte mit Christus zwischen den klugen und törichten Jungfrauen angefügt, ein Antependium ebendort vom Anfang des Jahrhunderts aus Halberstadt, zeigt eine vollkommen unübersichtliche und ungewohnte Komposition: auf der Seite und oben eine Heiligenhalbfiguren-Borte, die in der Mitte Maria thronend (über ihr der heilige Geist als Taube) zwischen acht Aposteln, also Pfingsten, und darunter die Auferstehung Christi und die Frauen am Grab einfaßt.

Ein gemaltes Antependium der Kirche zu Lüne[3] behält noch das alte Schema bei: in der Mitte Gottvater mit dem Kruzifix in beiden Händen, über Gottvater schwebt die Taube; an den Seiten in Rundbögen, die nach innengekehrte Spitzbögen in sich fassen, die Verkündigung, die Geschenke bringenden drei Könige, die Darbringung im Tempel, die Taufe — die Geißelung, Golgatha, Christus in der Vorhölle, die Auferstehung.

Die Stehfiguren erfreuten sich größerer Beliebtheit. In Goslar[4] finden wir die Kreuzigung in der Mitte, auf den Seiten Stephanus und Laurentius; in Berlin[5] in gleichmäßigen Rundbogen die Dreieinigkeit zwischen Maria und Johannes Ev.; in Bern[6] Maria mit Kind und Stifter zwischen dem Weihrauchfaß schwingenden Gabriel und Michael, die Gestalten sind durch große ornamentale Ranken getrennt, die aus Vasen hervorwachsen.

Die zwölf stehenden Apostel ohne Christus erscheinen auf einem gemalten Antependium der Paulikirche in Soest[7] unter romanischen Kuppelgewölben.

Ein gewebtes Leinen mit Stickerei in Marienberg[8] enthält das

---

[1] Herzogt. Braunschweig I, Taf. VI.

[2] Kunstgewerbemuseum, «Altarbehang um 1300 aus Göttingen»; Teilabb. im Führer durch das K. G. M., Taf. II.

[3] Dtsches Kunstblatt 1850, S. 148 — v. Hefner[illegible]uyskyck, S. 10. Altertümer der Stadt Lüneburg, S. 5/6.

[4] 0,93 × 1,48 m. — Düsseldorfer Ausst. 1904, Taf. 2.

[5] 0,71 × 1,20 m. — Abb. in «Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrichmuseums» 1911, S. 5.

[6] 0,88 × 3,28 m. — Abb. in J. Stammler, «Paramentenschatz», S. 50/51.

[7] 0,96 × 2,60 m. — Prov. Westfalen, Kr. Soest, Taf. 124; «übermalt».

[8] 1,10 × 2,35 m. — Abb. in v. Münchhausen, «Teppiche» u. Braunschweig I, 44, Taf. VI.

ältere Schema: Christus in einer fast kugelrunden Mandorla zwischen Johannes d. T., Paulus, Nikolaus und Maria, Petrus, Augustinus; die untere Borte zeigt die Krönung Mariae zwischen den Aposteln.

Die Stücke aus Lüneburg und Goslar sind kompositionell interessant: in Lüneburg ist die Jugend und das Leiden durch die Mittelfigur geschieden; wie auf dem Broddetorp-Antependium macht sich hier die Trennung bemerkbar, die sich aber erst im Laufe des 15. Jahrhunderts im Flügelaltar ganz durchsetzt: die räumliche Trennung der beiden Zyklen. — In Goslar ist es, von Bardone abgesehen, das erste Mal, daß in der Mitte des Antependiums nicht der triumphierende, nicht der lehrende, sondern der leidende Christus steht.

Dem 13. Jahrhundert gehört wohl auch das Eger-Antependium[1] an, das in Glasperlenstickerei die Verkündigung, Agathe, Maria mit dem Kind, Klara, Maria mit dem Kind, Katharina, Luzia, Barbara, Bibiana oben, und unten: Johannes, Jakobus, Jakobus, Margarethe, Maria, Jesus als Weltrichter, Agnes, Cecilia, Kunigunde, Ursula zeigt, in zwei Reihen von romanischen Bögen überwölbt und getrennt. Eine Borte darüber enthält 14 Köpfe: Christus und Maria zwischen den zwölf Apostel-Brustbildern.

Erstaunliche Kompositionsfertigkeit bewährt sich im Altarbehang in Goeß[2]; die Mitte nehmen drei Runde, von Inschriftbändern umrahmt, ein; das mittelste enthält Maria mit segnendem Kind, das links von ihr stehende die Verkündigung, das rechts von ihr befindliche die drei Könige mit Geschenken herzuschreitend; in den Zwickeln darüber weihräuchernde Engel, in den Zwickeln darunter: die Stifterin der Abtei einerseits, andererseits die Aebtissin Kunigundis (mit einer Szene: ein Centaur jagt einen Hirsch). Den Rest des Antependiums nehmen ornamentale Verzierungen und orientalische Tiermotive ein.

Eine ganz aus allem bisher Betrachteten kompositionell und inhaltlich herausfallende Decke ist ein Antependium in Wernigerode[3]; es enthält links Maria Magdalena, die Jesu Füße trocknet, und, geschieden durch einen Turm, rechts die noli-me-tangere-Szene.

Antependien mit stilisiertem Tierornament sind in Heiligengrabe[4]

[1] Schöne Detailabb. u. Grueber «Kaiserburg zu Eger»; von Gr. ins 14. [illegible] gesetzt. — 7 Fuß 1 Zoll ≈ 7 Fuß; Bogenreihe 14 Zoll hoch.

[2] Mitteilungen der K. K. C.-Commission 1858, S. 92, Abb.

[3] [illegible] ≈ 1,47 m. — Prov. Sachsen. VII. Heft, S. 118; v. Falke, «Geschichte [illegible] Kunst-Gew.» I, 144.

[4] I, [illegible] ≈ 1,90; II, 1,10 ≈ 2,90 m. Brandenburg I, 2, Taf. VIII.

erhalten. Elephanten, Bären, Doppeladler, Einhörner, Hirsche und Hasen, befinden sich darauf, freistilisiert, wie das jetzt Mode[1] wird.

[Es wird von Otte «Handbuch der kirchl. Kunst-Arch.» I, Seite 134 ein Altaraufsatz des 12. Jahrhunderts in Prag erwähnt: die Madonna mit dem Kind zwischen zwei knieenden Gestalten. Jedoch handelt es sich hier um ein Tympanon, das bis 1858 über der Eingangstür im Klostergange zur Annakapelle (früher Marienkapelle) sich befand. (Zufolge einer gütigen Mitteilung von Herrn E. Mach, k. k. Oberbaurat in Prag.)]

Die italienischen Paliotti führen dieselbe Gestaltung wie die nordischen: in der Mitte eine Heiligengestalt, zu den Seiten Szenen der Heiligenlegende oder stehende Apostel, nur ausnahmsweise reihenweise Anordnung ohne Zentralfigur.

Im ältesten Antependium von Siena[2] (datiert 1215) thront Christus in der Mandorla, jederseits flankiert von drei Bildern, deren eine Folge die Geschichte vom Juden, der heimlich ein christliches Kreuz besaß, enthält, deren andere Seite noch unerklärt ist.

Auf einem Paliotto der Galerie von Siena[3] aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, thront Petrus segnend in der Mitte unter einem Kleeblattbogen, in dessen Ecken Engel Platz finden; die seitlichen Szenen stellen dar die Verkündigung, die Geburt, die Berufung Petri, die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, den Fall des Magiers Simon und die Kreuzigung Petri.

Eine Arbeit der gleichen Zeit enthält St. Franziskus[4] in der Mitte, zu seinen Seiten Bilder mit Krankenheilungen, und Betenden vor dem Altar des Heiligen (der Heilige selbst erscheint auf diesen Bildern nicht).

Ein Paliotto von Margaritone d'Arezzo[5] läßt Maria mit Kind zwischen Engeln thronen und gibt in acht viereckigen, breit gerahmten Feldern die Darstellung der Geburt Jesu, die Anbetung der Hirten, Johannes Ev. im siedenden Oel, die Auferstehuug der Drusiana, Katharinas Enthauptung, die Rettung Segelnder durch den heiligen Nikolaus und die heilige Margarethe in der Gewalt des Drachen.

---

[1] Bock in Mitteilungen der K. K. C. C. 1859, S. 228.
[2] Abb. Venturi V, 83.
[3] Abb. Venturi V, 88—94.
[4] Abb. Venturi V, 86.
[5] Abb. Venturi V, 84/85.

Ein letztes gemaltes Paliotto in der Galerie von Siena[1] zeigt in der Mitte Johannes den Täufer segnend zwischen den seitlichen Bildern: Verkündigung an Zacharias, Begegnung Joachims mit Anna, Geburt des Johannes, Maria mit Jesus- und Elisabeth mit Johanneskind, ein Engel bewacht Johannes, Johannes in der Wüste, Taufe Christi, Enthauptung des Johannes und Gastmahl des Herodes, zuletzt die Deesis.

Betrachtet man die gemalten Antependien in ikonographischer Hinsicht, so fällt im Gegensatz zu den nordischen auf, daß verhältnismäßig viel Heilige die Zentralstelle einnehmen, und daß die seitlichen Szenen zum Teil eine Mischung von Heiligen- und Christi-Lebens-Szenen enthalten, wie dies im Norden ganz ungebräuchlich ist. Sodann ist bei zweien die Mandorla fortgefallen. Auffällig ist das durchgängige Vermeiden von Einzelfiguren in den Seitenfeldern.

Das zweite nordische Programm: Christus zwischen den Apostelgestalten, findet sich nur in ähnlicher Komposition bei der Krönung Mariae zwischen Heiligen. So zeigt ein seidengesticktes Antependium in Veglia[2] die Krönung Marias durch Christus in der Mitte von Engeln unter einem romanischen Rundbogen, über dessen Beugung Sonne und Mond durch Menschengesichter in Strahlenmedaillons dargestellt sind. Diese Mittelgruppe wird flankiert von je drei gotischen Spitzbögen, in denen je eine Heiligengestalt steht; deutbar sind Johannes der Täufer und Paulus rechts, darauf folgt ein Bischof, auf der linken Seite zwei Apostel und ein Papst.

Ein gesticktes Antependium in Pisa[3] enthält in der Mitte die Krönung Marias durch Christus, flankiert durch vier Heilige in Spitzbögen; auf den Seiten: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung, Auferstehung, Pfinsten, Tod Mariae.

Der nordischen Komposition könnte ähnlich gewesen sein ein Antependium[4], das sich unter den Geschenken Bonifats VIII. für die Kirche von Anagni befand: «cum imaginibus Salvatoris et IV evangelistarum in medio»[4].

Auch das «Lamm Gottes» tritt noch am Schluß des Jahrhunderts wieder auf: Bonifatius VIII. schenkt 1295 nach Anagni zwei Antependien mit dem «agnus Dei» in der Mitte[4].

Ein ganz vom bisher Betrachteten abweichendes Schema befolgt

---

[1] Venturi V, 87.
[2] Foto Wlha, Nr. 3458. — Venturi V, 1057.
[3] Venturi V, 558.
[4] Bock, «Liturg. Gewänder» III, S. 62.

ein silbervergoldetes Antependium[1] aus der Markuskirche in Venedig. Es wird aus drei Streifen gebildet:

1. Den obersten nehmen Brustbilder auf viereckigen Plättchen ein: der Schmerzensmann zwischen Maria, Johannes Ev., Petrus, Paulus, den vier Evangelisten und drei Heiligen.

2. Darunter: unter Spitzbogen meist Standfiguren: Christus thronend zwischen Maria, Johannes dem Evang., Petrus, Paulus und den anderen nicht näher ausgezeichneten Aposteln und zwei Engeln.

In Medaillons zwischen den Zwickeln: Johannes d. T. zwischen den vier großen und zehn kleinen Propheten (außer Zacharias und Maleachi).

3. Die unterste Reihe enthält das Leben Marci zwischen den Standfiguren von Gabriel und Raphael. Auch hier faßt der Spitzbogen die Darstellungen in sich.

Eine weitere Ausnahme vom Schema bildet ein Altar in Parma (Baptisterium)[2], dessen Relief Johannes den Täufer zwischen Christus und einem Leviten zeigt, die nebeneinander ohne Trennung stehen.

Die gleichmäßige Reihenfolge der Szenen ohne Zentralfigur bietet das zum Schluß des Jahrhunderts von Nikolaus IV. nach Ascoli-Piceno geschenkte Silberantependium[3]. Die Szenen enthalten in reihenmäßiger Folge: Verkündigung, der Engel ermahnt Joseph, Maria nicht zu verlassen, Begegnung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung, Jesus im Tempel, Wunder zu Kana, Taufe, wunderbarer Fischzug, Gichtbrüchigenheilung, Auferweckung der Tochter Jairi, Lazari Auferweckung, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Oelbergszene, Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Golgatha, Auferstehung, Vorhöllenszene, noli me tangere, der ungläubige Thomas, Himmelfahrt. Wieder also ein ganzes Leben Jesu, wobei, wie gewöhnlich, die fünf Wundertaten die Vermittlung zwischen Jugend und Leiden übernehmen. — Es ist interessant, daß hier das Kreuz auf dem Leidensweg in das Altarprogramm eingefügt ist.

Die Retabula des 13. Jahrhunderts behalten zum Teil das alte «Predella»brett, teils zeigen sie den Einfluß des gotischen Hochstrebens durch Spitzbogenarchitektur oder durch gotisierende Erhöhung des Mittelteils oder der Seiten in irgend einer Form, oder drittens

---

[1] Veludo-Pasini, S. 78, Abb. Taf. LXVI.

[2] Abb. Fleury, «La Messe» I. Bd., Taf. 85, S. 233. — Annales archéol. XVI 130. — Zimmermann, Oberitalienische Plastik, S. 166.

[3] Foto Alinari 17680. — Vgl. «Su le memorie ei monumenti di Ascoli nel Piceno», S. 70.

finden sich noch Ueberreste der romanischen Geschmacksrichtung verschmolzen mit der gotisierenden.

Dies letzte ist der Fall bei zwei Altaraufsätzen der Wiesenkirche a. Soest[1], deren eines ein Kruzifix trägt, das sich über zwei Rundbögen erhebt, die übereinandergestellt wieder auf einem viereckigen Untergestell ruhen, — deren anderes einen Kruzifix auf der Spitze eines Kleeblattbogens hat.

Die Form des einfachen, viereckigen «Predella»brettes findet sich mehrfach in Frankreich, so bei dem Eustachusaltar[2] in St. Denis, mit der Kreuzigung in der Mitte, einem zweiten Altar[3] ebendort, mit Maria mit dem Kind zwischen Geburt und Anbetung — Kindermord und Flucht nach Aegypten, einem dritten[4] ebendort, mit der Kreuzigung zwischen Kirche und Synagoge, einem vierten[5] Retabulum auf dem St. Firminiusaltar mit dem alten Predellaschema: Christus in vierblättriger Mandorla zwischen den Apostelgestalten in Bögen und dem Aufsatze der Kathedrale von Troyes[6] mit dem von zwei Engeln flankierten Lamm zwischen Frauen am Grab und noli me tangere. Diese Retabula stehen z. T. in Verbindung mit Reliquienschreinen; der Reliquiensarg befindet sich bei dem Firminiusaltar dahinter, bei anderen sind die Reliquienschreine auf höheren Gerüsten dahinter aufgebaut und verhindern so das weitere Hinaufwachsen des Retabulums [so in St. Denis (Eustachusaltar, ferner Nr. 2), Valcabrero[7] und Paris[8] (Notre-Dame)].

Auch Flachreliefs zeigen solche Altäre, so ein Relief der Vierge-Dorée-Pforte[9] in Amiens.

An die Predellaform, nur erhöht und gotisch innen umgeformt, erinnert ein Steinretabulum[10] in Mareuil-en-Brie, um 1300. Es enthält 24 Felder in neun senkrechten Reihen nebeneinander geordnet. Die mittelste Reihe zeigt oben die Dreieinigkeit (Gottvater hält den Kruzifixus), darunter Golgatha, unten die Kreuztragung; diese Felder sind breiter wie die anderen seitlichen. Die Seitenfelder stellen dar:

[1] Westhofen, Kr. Soest, S. 129, Taf. 100. — Laib u. Schwarz, Taf. XVII. — 1,40 × 2,07 m. — 4,06 × 1,25 m.
[2] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. II, 46, Abb.
[3] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. II, 40—42.
[4] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. II, 48.
[5] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. II, 43—45; Laib u. Schwarz, Taf. X.
[6] Fleury, La Messe II, S. 48.
[7] Laib u. Schwarz, Taf. VI.
[8] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. II, 30.
[9] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. II, 54.
[10] Abb. (z. T. undeutlich) in P. Lacroix, «Vie militaire», S. 237.

Einzug Jesu in Jerusalem, Magdalena trocknet Jesu Füße, Krönung Mariae, Auferstehung, Pfingsten, Himmelfahrt, noli me tangere, Fußwaschung, Oelberg?, Judaskuß, Golgatha, Kreuzabnahme, Christus und zwei Jünger, Christus entschwindet in Emmaus?, Dornenkrönung, Geißelung, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung(!), Kreuztragung, Auferstehung, Frauen am Grab, noli me tangere(!), Vorhölle.

Die Felder sind oben von spitzen gotischen Bögen abgeschlossen; außen in den so entstehenden Zwickeln: Brustbilder von Engeln. Das ganze Werk ist eingefaßt von einer Umrahmung.

Nachrichten, die zwar keine Formvorstellung erlauben, aber ikonographisch wichtig sind: Guillaume Brouel[1] (1250—1271) stiftete ein silbervergoldetes Retabulum, mit kostbaren Steinen besetzt, dessen Reliefs die zwölf Apostel, die Dreieinigkeit und Maria unter einem Baldachin zeigten; Guillaume de Beaumont[2] (1202—1240) stiftete eine Tafel für die Kathedrale von Angers mit Reliefs der Geburt, Anbetung der Hirten, Begegnung, Verkündigung, Könige vor Herodes, Anbetung der Könige, Tod Mariae, Krönung Mariae, bethlehemitischer Kindermord; in der Mitte der Stifter vor der Jungfrau.

[Einen silbernen Aufsatz des 13. Jahrhunderts aus St.-Germain-des-Prés sucht Viollet-le-Duc («Dict. du Mob.» I, 237) festzustellen in einem Aufsatze, dessen Abbildung Dom. Bouillart «Hist. de l'abbaye» (S. 166/7) gibt. Doch ist das unmöglich, denn der abgebildete Aufsatz war «de cuivre doré» und stammte aus dem Jahre 1409.]

Die gotisch stilgerechteste Ausbildung des Retabulum im 13. Jahrhundert finden wir allein in Italien. Nur ganz wenige scheinen erhalten zu sein: in Siena, Parma, Perugia.

Das älteste Stück von 1207 in der Akademie von Siena[3] zeigt in seiner Silhouette ein unregelmäßiges Fünfeck mit wagerechter Grundlinie und senkrechten Seitenlinien. In der Mitte oben erhebt es sich etwas. In diesen hartlinigen Kontur sind fünf Rundbogen eingeschrieben, die, frei schwebend, unter sich Halbfiguren von Maria mit dem Kind, zwischen Heiligengestalten enthalten. Der mittelste dieser Bogen ist kein reiner Rundbogen, sondern zeigt in der Brechung seiner Linie einen Ansatz zum Kleeblattbogen.

Der Aufsatz in Perugia[4] zeigt weiteren Fortschritt: in fünf Rundbögen befindet sich Maria mit dem Kind zwischen den zwei

[1] «Revue de l'art chrétien» 1860, S. 339.
[2] «Revue de l'art chrétien» 1881, S. 303.
[3] Abb. Venturi V, 48.
[4] Abb. Venturi V, 110.

Johannes und zwei anderen Heiligen. Ueber dem Rundbogen steht je ein Spitzgiebel mit einem Engel, über der Mitte der am höchsten emporstrebende mit der Halbfigur des segnenden Christus.

Um 1271 datiert ist eine Tafel der Galerie in Parma[1], die sich mehr dem in Deutschland gebräuchlichen Typus nähert; in Kleeblattarkaden schließen Petri, Mariae, Johannes und Pauli Halbfiguren das Brustbild Christi zwischen sich ein; über diesem mittelsten Bild erhebt sich ein spitzes Dreieck.

Im wesentlichen die Form des einfachen viereckigen Predellabrettes, nur mit mehr Unregelmäßigkeit, weisen die deutschen Retabula des 13. Jahrhunderts auf. Ein dreiteiliges — nicht zum Zusammenklappen eingerichtetes, — holzgeschnitztes Retabulum im Mindener Dom[2] enthält in der Mitte die Krönung Mariae durch Jesus, flankiert von Michael und einem Heiligen, darunter ebenso unter Dreiblattbögen stehend, zwei Bischöfe und zwei Heilige, auf den Seiten befinden sich je zehn sitzende Figuren doppeltgereiht. Der Mittelteil tritt stark hervor, ebenso die letzten Figuren an jedem Seitenende.

Ferner ein gewebtes Retabulum aus Regensburg[3] mit der Kreuzigung zwischen Maria, Petrus und Donator, am Rande links David, Jesaias, Magdalena und andererseits Johannes Ev., Paulus, ein Bischof.

Aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammen dann die gemalten Altarflügel des Wormser[4] Doms mit Paulus und einem Bischof, Petrus und Stephanus unter romanischen Rundbögen, in deren Zwickel sich romanische Häuserprospekte befinden.

Auf die predellaartige Form als ihren Ursprung weisen zwei Aufsätze im Kaiser Friedrichmuseum zurück, die sich durch ihre merkwürdige Silhouette auszeichnen.

Der eine (Nr. 687) ahmt in seiner äußeren Form ein aufgeschlagenes Triptychon[5] nach mit einem Halbrund in der Mitte, je einem Viertelrund an den Enden und je eine zwischen ihnen und dem Halbrund emporstrebenden Spitze. Freilich ist diese Form rein dekorativ

[1] Abb. Venturi V, 109.

[2] 0,6[illegible] × [illegible] × 0,41 m. — Westfalen, Kr. Minden, Taf. 23, 24. »Die Figuren größtenteils gestohlen und durch neue ersetzt.«

[3] Abb. in Z. f. chr. K. [illegible], Taf. 18. — 1,00 × 2,50 m.

[4] Abb. in Großherzogtum Hessen (Kr. Worms), Fig. 141.

[5] H. 0,81; Br. 1,94. Jos. Aldenhoven: »Mittelalt. Kunst in Soest«, Taf. VIII; [illegible]. — Foto Hanfstaengl. — »Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrichmuseum«, S. 5.

verwertet und die Unregelmäßigkeit eher dem Streben nach reicherer Bewegung zuzuschreiben, als einer Nachahmung von Triptychonaltärchen. Drei Hauptszenen: in der Mitte unter dem Halbrund das Kreuz Christi, hoch hinaufgeschoben, in reicher Umrahmung von Engelscharen oben und Menschen (vier Frauen und Johannes — Hauptmann und vier Juden) unten am Kreuz; diese Mittelszene, flankiert von zwei Quadraten, deren eingeschriebene Runden Jesus vor dem hohen Priester einerseits und andererseits die drei Frauen vor dem das Grab hütenden Engel zeigen; in den Zwickeln der Quadrate und der oberen unregelmäßigen Abschlußlinie bewegen sich Engel-, Apostel-, Propheten- und Heiligenhalbfiguren.

Das andere Exemplar[1], zeigt eine noch seltsamere, dekorativ noch wirkungsvollere Silhouette durch Anwendung der Kleeblattform. — In zwei Reihen sind die Szenen prinzipiell geordnet; unten in der Mitte der Kruzifixus zwischen Maria, Johannes, Katharina, Egidius und Sonne und Mond darüber; in halber Größe links die Geißelung Christi und rechts die Kreuztragung. An den Enden laden die Seiten der Rückwand rund aus und enthalten im linken Kleeblattbogen Christus vor Pilatus, im rechten die Auferstehung Christi und in der Mitte im höchstgewölbten Bogen die Krönung Mariae durch Christus, diese beiden Gestalten formal zusammengeschlossen durch ein von Engeln gehaltenes Halbrund.

Man hat das Gefühl, als läge auch dieser grotesken Form ursprünglich eine Predella zu Grunde, deren mittlerer Szene, der Kreuzigung, man erhöhte Bedeutung und vergrößerten Platz verleihen wollte; die Vergrößerung sprengte den Rahmen, und so ergab sich durch die Angleichung an den Kleeblattbogen diese seltsame Gestalt.

Die gleiche Erhöhung der Mitte sehen wir auf der Tafel aus Rosenheim[2] (München, Nationalmuseum), die die Krönung Mariens durch Christus darstellt, zwischen den Aposteln, von denen je sechs auf einer Bank zusammensitzen.

Am Ausgange des 13. Jahrhunderts tritt dann in Deutschland eine neue Art des Altaraufsatzes auf, die wir in Marburg[3] auf dem Hochaltar der Elisabethkirche (a° 1299) vertreten finden. Neun Heilige

---

[1] H. 1,70; Br. 2,85 m. — Abb. In »Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrichmuseums« 1911, S. 6.

[2] Foto Hanfstängl. cf. Mitteilungen der K. K. C. C. 1861 114.

[3] Abb. in Bickel, »Erinnerung an . .«, S. 21, 22. — Lotz, »Regierungsbezirk Kassel« 1870, Kassel.

stehen in drei tiefen Nischen, die von gotischen Bögen oben abgeschlossen sind; zwischen den Bögen und sie auf den Seiten flankierend stehen Fialen. Vor den Heiligen der Nische bietet eine Bank Platz zur Aufstellung von Reliquienschreinen. Die Nischen samt dieser Bank mit ihren Schreinen konnten verschlossen werden.

In Spanien finden wir bei den kupfervergoldeten und emaillierten Aufsätzen in S. Miguel in Excelsis[1] und im Museum von Burgos[2] eine ähnliche Erhöhung wie bei den deutschen Aufsätzen. Die prinzipielle Anordnung ist ganz nach Art der Predellen und der Antependien: in der Mitte in S. Miguel: Maria mit Kind, in Burgos: Christus; auf den Seiten: in S. Miguel in zwei Reihen: oben je drei Apostel, unten je drei Könige einerseits, Michael und eine Frau und ein König andererseits, in Burgos nur eine Reihe: je sechs Apostel. Bei beiden stehen die Figuren in teilnahmsloser Isolierung in Bögen. Aeußerlich ist in S. Miguel die Form des Retabulum erhalten, indem vier Apostelgestalten und zahlreiche Edelsteine oberhalb der Mitte derart angeordnet sind, daß eine Erhöhung in der Mitte, nach den seitlichen Enden leicht absteigend, in der Tat vorhanden ist.

Ein anderes kupfervergoldetes Retabulum in der Abtei von Silos[3] enthält in der Mitte keine Gestalt, sondern das Lamm, das in den Vorderfüßen die Bibel hält, vor einem großen Kreuz; rechts und links stehen je sechs Apostel in Rundbögen.

Ein anderes, auf Holz gemaltes Retabulum aus der Kathedrale von Pampelona[4] hat die Form prinzipiell verändert. An die Stelle des mehr hohen als breiten Formats, das in Erinnerung und Weiterführung an die alte Predellaform immer noch im 13. Jahrhundert vorherrscht, ist jetzt die erhebliche Betonung der Höhe getreten (Höhe: 1,29 m, Breite: 0,82 m; 46 cm Unterschied!). Auch die Darstellung ist moderner geworden: das Hauptfeld enthält die Golgathaszene, Maria wird von einem Schwerte durchbohrt. Umrahmt ist dies Feld an den Seiten (außer oben) von einem Kleeblattkranz,

[1] Abb. Revue de l'art chrétien 1903, S. 297. — 1,14 × 2,09 m. — 1 Hälfte des 13. Jahrhundert; vgl. »Los monumentos y artes« 1886, II Bd., S. 166 ff.

[2] Abb. »Revue de l'art chrétien« 1903 und »Les Arts« 1905, Nr. 28, S. 14, Text S. 10 f.

[3] 0,52 × 2,5 m. — Abb. in Roulin, Taf. VIII

[4] 1,29 × 0,8. (Breit) m. — Abb. in Bertaux, »L'exposition rétrospect.«, S. 41, Taf. 5.

dessen Vier-Blätter Halbfiguren von Propheten, Aposteln und Kirchenvätern enthalten. Darunter steht in der Mitte derselben Tafel ein Bischof, flankiert von Laien und Klerikern.

In Spanien scheint sich nun außerdem plötzlich der Kastenflügelaltar einzustellen. In Vich[1] enthält der Mittelteil den holzgeschnitzten Kruzifixus zwischen den gemalten Maria und Johannes; die Flügel zeigen innen die Kreuztragung und Geißelung, außen die noli-me-tangere-Szene. Auf den Seiten des Kastens sind die Bilder 1. Michaels und 2. Michaels, wie er Luzifer zertritt, gemalt.

Während in Frankreich und Spanien die Szenen des Aufsatzes oder auch seine Einzelfiguren von viereckigen Rahmen eingefaßt oder von Kleeblattbögen überwölbt werden, hat sich auf einem Retabulum der Westminster-Abtei[2] in London der Spitzbogen eingestellt, aber noch aufgefaßt als eingefügt in dem viereckigen Rahmen, noch nicht diesen Rahmen selbst umgestaltend. Es ist eine architektonisch im Großem dem Mindener Aufsatz ähnliche Form: in der Mitte in drei Spitzbögen Christus zwischen Maria und Johannes Ev., dann beiderseits je vier Szenen in gezackten Medaillons, dann wiederum in Spitzbögen stehend: Petrus und Paulus; die Szenen stellen dar (soweit erkennbar): Auferweckung der Tochter des Hauptmanns, Christus und die Ehebrecherin, Vermehrung der Brote, Einzug in Jerusalem; neu ist die zweite Szene.

Das wichtigste Ergebnis des 13. Jahrhunderts für das Altarprogramm des Lebens Jesu ist das starke Betonen des Leidens Christi; besonders in Frankreich.

Selbst das Antependium erobert sich das Kreuz, wenn auch hier noch durch die Dreieinigkeitsdarstellung in ähnlicher Weise mit der Allmacht verbunden, wie wir es bei den Aufsätzen im vorhergehenden Jahrhundert sahen. Und so bildet in Frankreich, Deutschland, Norwegen der Glanz Gottvaters den eindrucksvollen Hintergrund für das Leiden Christi.

---

[1] Catal. Nr. 569. — 0,99 × 1,19 m.
[2] Abb. in Viollet-le-Duc, Dict. du Mob. I, 234. Taf. IX — 0,97 × 3,30 m.

DAS XIV. JAHRHUNDERT.

DIE Antependien des 14. Jahrhunderts sind in überraschend großer Anzahl uns im Norden erhalten, wenigstens dort in Museen zusammengetragen und zum Teil durch eine vortreffliche Publikation[1] der Wissenschaft zugänglich gemacht.

Die Anordnung der Darstellung geschieht in dreifacher Weise. Erstens: in der Mitte unter spitzem Giebelfeld eine Einzelgestalt (gewöhnlich Maria mit Kind) oder die Kreuzigungsszene, während die Seitenfelder viereckig bleiben (Aardal[2], Nes[3], Lyster[4], Röldal[5]) oder von Bögen überspannt werden (Kaupanger[6], Hammer[7], Lyggumkloster[8]) oder aber Darstellungen in Medaillons enthalten (Hauge[9]); oder zweitens eine einfache Heiligenfigurenreihe (Tjugum[10], Kinservik[11]) oder eine doppelte Heiligenfigurenreihe (Samnanger[12]) flankiert das Mittelfeld; oder drittens man verzichtet auf derartige Gruppierungs-

[1] Bendixen, »Aus der mittelalterl. Sammlung des Museums in Bergen« 1889ff.
[2] 0,56 × 1,06 m. — Bendixen 1889, Abb.
[3] 0,82 × 1,20 m. — Bendixen 1897, Abb.
[4] 1,02 × 1,56 m. — Bendixen 1894/95, Abb.
[5] 1,09 × 1,14 m. — Bendixen 1893, Abb.
[6] 0,93 × 1,50 m. — Bendixen 1905, Abb.
[7] 1,00 × 1,09 m. — Bendixen 1905, Abb.
[8] Bendixen, 1881, S. 22. Foto Berlin, Kunst-Gew.-Mus.-Bibl. Mappe 1302.
[9] 0,89 × 1,49 m. — Bendixen 1905, Abb.
[10] 0,96 × 1,26 m. — Bendixen 1897, Abb.
[11] 1,03 × 1,96 m. — Bendixen 1893, Abb.
[12] 0,99 × 1,44 m. — Bendixen 1897, Abb.

versuche und läßt in doppelter oder dreifacher Rundenreihe die Darstellungen einander folgen (Nedstryen[1], Eid[2], Kopenhagen[3]).

Dekorativ wesentlich sind in den zwei ersten Fällen nur die Mittelfelder in ihrer äußerlich architektonischen Gestaltung von den Stilwandlungen beeinflußt. Die zackige Unruhe bleibt das ganze Jahrhundert hindurch, aber sie ist wesentlich sanfter, graziöser geworden als wir das am Ende des 12. Jahrhunderts sahen. Das Herausspringen solcher eckigen Spitzen, wie in Stadil, kommt jetzt nicht mehr vor; in milder Schwingung umzieht die Aureole die Mittelbilder in Kinservik, Kaupanger, Nes, Hauge. Ueberwiegend fällt aber die untere Abschließung fort; etwas oberhalb der horizontalen Teilungsstriche der Seitenfelder setzen die Linien des spitzen Mittelgiebeldachs an, gotisch gebogen (Aardal) oder gradlinig verlaufend, dann in sich den Dreiblattbogen bergend (Kristiania, Lyster, Hammer, Aardal). Die Zwickel darüber füllen Häuserprospekte oder Engel mit Weihrauchgefäßen aus.

Bei den Leben-Jesu-Szenen sehen wir die Trennung der Jugendszenen von den Leidensdarstellungen. Es enthalten die angeführten Werke folgende Szenen:

I. Hammer: 1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Geburt, 4. Hirtenverkündigung, 5. Engel bei Joseph, 6. Anbetung der Könige, 7. Darstellung, — in der Mitte Golgatha.

II. Hauge: 1. Geißelung, 2. Kreuztragung, 3. Kreuzabnahme, 4. Frauen am Grab — in der Mitte Golgatha.

III. Nes: 1. Judaskuß, 2. Geißelung, 3. Kreuztragung, 4. Kreuzabnahme, 5. Grablegung, 6. Auferstehung — in der Mitte Golgatha.

IV. Aardal: 1. Kreuztragung, 2. Christus in der Vorhölle, 3. Auferstehung — in der Mitte Golgatha.

V. Aardal: 1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Geburt, 4. Hirtenverkündigung — in der Mitte Maria mit dem Kind.

VI. Eid: 1. Einzug in Jerusalem, 2. Abendmahl, 3. Gefangennahme, 4. Verspottung, 5. Geißelung, 6. Kreuztragung, 7. Golgatha, 8. Kreuzabnahme, 9. Frauen am Grab, 10. Christus in der Vorhölle, 11. Auferstehung, 12. Himmelfahrt.

VII. Lyggum: 1. Verkündigung, 2. Begegnung, 3. Geburt, 4. Anbetung, 5. Darstellung, 6. Hirtenverkündigung, 7. Herodes gibt Mordbefehl, 8. Kindermord, 9. Christus (12 jährig) im

---

[1] 0,98 × 1,72 m. — Bendixen 1892, Abb.
[2] 0,98 × 1,30 m. — Bendixen 1896, Abb.
[3] 1,00 × 0,85 m. — «Katalog der Dänischen Sammlung des Kopenhagener Nationalmuseums» 1911, Nr. 583B.

Tempel, 10. Maria und Joseph und der 12jährige Christus 11. Tod Mariae, 12. Transitus Mariae. In der Mitte: Christus seine fünf Wundmale zeigend, zwei Schwerter von seinem Munde ausgehend.

VIII. Kopenhagen: 1. Geburt, Mariae, 2. Mariae Tempelgang, 3. Mariae Vermählung, 4. Verkündigung, 5. Geburt Christi, 6. Hirtenverkündigung, 7. Darstellung, 8. Anbetung der Könige, 9. Flucht nach Aegypten. (In 3 Reihen angeordnet.)

Bei den Darstellungen Mariae mit Kind findet sich in Odde[1] der Anfang des Marien-Leben-Zyklus, der im 15. Jahrhundert bei weitem an Ausdehnung gewinnt: Mariae erster Tempelgang, Verlobung Joachims mit Anna, Joseph wird erwählt, Geburt Mariae. — Zwei außergewöhnliche Zusammenstellungen: 1. Maria mit Kind zwischen einer Legende vom Ritter, der sein Weib dem Teufel verkauft, das aber von Maria gerettet wird, und Türkenkämpfen-Legenden. 2. acht Medaillons mit der Legende der Wiedergewinnung des heiligen Kreuzes durch den Kaiser Heraklius, aus Nedstryen stammend.

Neu ist auch die Einordnung der Krönung Mariae in zum Teil noch unbekannten Legendendarstellungen (Nikolaus erweckt Ermordete, Martyrium Andreae, Petri, Tod Olafs, Wunde Olafs)[2].

Der heilige Olaf bildet endlich selbst den Gegenstand einer in Kristiania[3] befindlichen Tafel, in deren Mitte er steht, zu seinen Seiten: Szenen seines Lebens.

Auf einer Tafel aus Aardal[4] bildet Botolf die Mittelfigur zwischen der Annunciatio und drei Martyrien der Heiligen Olaf, Laurentius, Katharina.

Die deutschen Antependien zerfallen in drei Gruppen: erstens eine Mittelgestalt oder Gruppe zwischen einzelnen Stehfiguren, zweitens eine Mittelgestalt oder Gruppe zwischen Szenen, drittens Szenen aneinander gereiht.

Die erste Art hat ihre vorzüglichste Gestalt am Hochaltar[5] des Kölner Doms gewonnen. Aus weißem Marmor gemeißelt nimmt die Mitte die Krönung Mariae, die seitlichen Bogennischen der Coetus Apostolicus ein. Das gleiche Schema findet sich auf dem gestickten Antependium von Kamp[6] (an Stelle der Apostel sind zum Teil andere

[1] 1,02 × 1,65 m. — Bendixen 1894/95.
[2] 0,93 × 1,50 m. — Bendixen 1905, Taf. 29. — 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.
[3] Harry Fett, S. 83.
[4] 0,90 × 1,60 m. — Bendixen 1889, Taf. II.
[5] 1,46 × 4,34 m. — Anno 1349. — Münzenberger u. Beissel, S. 12. — cf. Renard, Köln, S. 100—101.
[6] 0,33 × 2,00 m. — Abb. in »Z. f. chr. K.« 1888, Taf. 8.

Heilige getreten) und Dresden[1] (fünf Heilige jederseits). Dann Christus thronend in der Mandorla zwischen Heiligen und Aposteln: in Maria zur Wiese in Soest[2], Rieseby[3] (geschnitzt und bemalt). Das Bülow'sche[4] Sammetantependium mit der Dreieinigkeit zwischen den Aposteln und zwei Heiligen; endlich in Bern[5] ein goldgesticktes Antependium, das im Mittelteil Maria mit Kind, flankiert von den zwei Johannis (durch gotische Arkaden getrennt), auf den Seitenteilen je vier Evangelistensymbole zeigt, ferner ein Sammetantependium[6] mit Stickerei: auf dem Mittelteil den Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, flankiert jederseits von je drei gotischen Arkaden mit den Heiligen (von links nach rechts) Petrus, Katharina, Agnes-Andreas, Johannes d. T., Paulus [Andreas, Agnes, Katharina, Johannes d. T. waren Namensheilige, bezw. Lieblingsheilige der Stifter und deren Verwandte vergl. Stammler «Paramentenschatz» S. 61].

Die zweite Gruppe findet ihre Vertretung in einem leinengestickten Antependium in Sadenbeck[7]: Christus auf dem Regenbogen thront zwischen Jugend- und Leidenszyklus: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Gefangennahme, Geißelung, Golgatha, Christi Auferstehung; ferner in Bern[8] ein seidengesticktes Stück, das in gotischen Architekturprospekten sieben Szenen aus dem Leben Jesu zeigt: Oelberg, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Golgatha, Himmelfahrt, Krönung Mariae, Christus als Richter; die Bordure enthält in 22 Feldern in der Mitte die Marienkrönung zwischen beiderseits zehn Engeln, alle Figuren in Brustbildern.

Die Reihung der Szenen ohne kompositionellen Mittelpunkt findet sich in Halberstadt, Salzburg, Helmstedt. In drei parallelen Reihen wird hier das Leben Christi vorgeführt.

In Salzburg[9] ist es die Jugendgeschichte und die Leidensgeschichte Christi: I. Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige — (ungewöhnlich in drei Feldern dargestellt: 1. die heilige Familie, 2. die drei Könige, 3. ihre Pferde) — Darstellung, Flucht. II. Oelberg, Judaskuß, Christus vor Pilatus, der sich die Hände wäscht, Geiße-

---

[1] Geschichte des Kunstgewerbes I, 340.

[2] Auf Holz gemalt. — 1,04 × 3,42 m. — Abb. in Westfalen, Kr. Soest, Taf. III. cf. Bonner Jahrbücher 1879, S. 121.

[3] 0,97 × 1,76 m. — Abb. in Schleswig-Holstein I, 186.

[4] 0,28 × 2,65 m. — Abb. in Meckl.-Schwerin IV, 68.

[5] Abb. in Stammler, «Paramentenschatz», S. 54.

[6] 0,90 × 3,18 m. — Abb. in Stammler, 60/61.

[7] 1,10 × 3,10 m. — Abb. in Brandenburg I, 2.

[8] 0,90 × 3,18 m. — Abb. in Stammler, S. 60/61.

[9] Abb. in Mitteilungen der K. K. C. C. 1862, Taf. VIII.

lung, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung; diese zwei Reihen in Vierpässen; dazwischen die III. Reihe: Grablegung, Auferstehung, noli-me-tangere-Szene, Christus in der Vorhölle, Christus erscheint seinen Jüngern, Himmelfahrt.

Die Darstellungsweise auf dem Halberstädter[1] Antependium ist weit rückschrittlicher. Der Künstler sucht noch einen Mittelpunkt zu bewahren in der Golgathaszene, die hier außer der Reihe in der zweiten Reihe erscheint. Das Programm ist hier weniger reichhaltig wie in Salzburg: Verkündigung, Begegnung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung, Geißelung, Versuchung, Flucht nach Aegypten, Golgatha, Taufe, Einzug in Jerusalem, Himmelfahrt, Abendmahl, Oelberg, Gefangennahme, Grablegung, Auferstehung, Pfingsten. Die Borte zeigt Brustbilder von Christus, Maria, Petrus, Paulus und sechs Aposteln an den Längsseiten, an den Schmalseiten: Stephanus mit Juden disputierend und sein Martyrium erleidend, andererseits sechs weibliche Heilige zwischen Bäumen stehend (Katharina und Barbara sind erkennbar).

(Zwei andere in Helmstedt befindliche Antependien(?)[2] enthalten das Leben der heiligen Margarethe in schachbrettartigen Quadraten, mit Wappen abwechselnd.)

In Frankreich zeigt ein seidnes Antependium aus Narbonne[3] in der Mitte die volkreiche Golgathaszene zwischen vier, beiderseits zu zwei übereinandergestellten, Kompartimenten, die oben: 1. Kirche und Propheten, 2. Synagoge und Propheten, unten 3. König Karl IV. und 5. Königin Johanna knieend enthalten; auf den Seiten ist links: Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, rechts: Vorhölle, noli me tangere, Grablegung dargestellt.

Ein Antependiumgemälde aus Champnol[4] stellt zwei Szenen aus dem Leben des heiligen Dionysius dar: die letzte Kommunion und sein Martyrium; beide Szenen trennt der Kruzifixus in der Mitte.

Während das erste Werk noch als dekorativen oberen Abschluß gotische Bögen und Fialen zeigt, fehlt bei dem Werke aus Champnol jede Ornamentik.

Die italienischen Antependien lassen sich unter kein Schema bringen.

Sie bringen zum Teil das alte Schema: die Zentralfigur in der

[1] Nr. 153 des Domschatzes. Foto Hermann-Godesberg.

[2] Von v. Münchhausen, «Teppiche ...», S. 13, als Auflagen der Lettnerbrüstung angesehen.

[3] Abb. in «L'Art» 1904, Nr. 28, S. 4, u. A. Michel, «Histoire de l'art» III, 1, S. 148, 147 — im Louvre jetzt behördlich — ca. 1360.

[4] Abb. in A. Michel, «Hist. de l'art» III, 1 S. 149. — Anno 1398—1415.

Mandorla zwischen Evangelistensymbolen; so in Monza[1] das silbergetriebene vergoldete Stück (1350—57) mit der Taufe Christi (statt des thronenden Christus) umrahmt von der Geschichte Johannis. Oder ähnlich: das Marmorantependium in Prato[2]: Maria in der Mandorla gibt dem heiligen Thomas ihren Gürtel, auf den anderen Seiten: Tod Mariae, ihre Krönung und eine Legende von ihrem Gürtel; dann in Pisa[3] die Krönung Mariae zwischen vier Heiligen, zwischen acht doppeltgereihten Szenen: Begegnung, Geburt, Drei Könige, Darstellung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod und Assumtio Mariae.

Ein anderes Stück in Treviso[4] läßt sich in reich bewegter Szenerie das jüngste Gericht abspielen; auch jetzt noch bleibt Christus in der Mandorla zwischen Sitzfiguren der Apostel und Erzväter in Rundbögen.

In einfachen viereckigen Feldern umzieht ein Silberantependium in Pistoja[5] den Altar der Kathedrale. Die Vorderseite (anno 1317 f.) mit Christus in der Mandorla zwischen Maria und Johannes in Spitzbögen; die anderen Felder stellen das Leben Jesu und andere Szenen dar (Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Zug der Könige, Anbetung der Könige, Darstellung, Kindermord, Judaskuß, Golgatha, Frauen am Grab, ungläubiger Thomas, Himmelfahrt, Predigt Jesu, Christus vor Herodes). Die Golgathaszene nimmt die Mitte der unteren Reihe ein. — Als letztes Bild: Martyrium Petri und Pauli. Die Seitentafeln (1357—1371) zeigen Szenen des Lebens Jakobi und des alten Testaments (Berufung Jakobs, Maria Salome bittet für ihre Söhne, Weihe des Heiligen, seine Predigt, seine Gefangennahme, Jakob vor Herodes, Taufe Lorias, Martyrium Jakobis und Lorias, Jakobs Leichnam wird nach Campostella gebracht. — Erschaffung Adams und Evas, Sündenfall und Austreibung, Kain tötet Abel, Noah baut seine Arche, Opfer Noahs und Isaaks Opferung, Moses empfängt die Gesetzestafeln, Krönung des ersten Königs der Juden, Geburt Marias, Marias erster Tempelgang, Verlobung Mariae.)

Wesentlich gotischer sind die oben durch Kleeblattbögen begrenzten Antependien in Verona[6] (Maria mit Kind zwischen Heiligen),

---

[1] 1,05 × 2,73 m. — Molinier, «Orfèvrerie», S. 240.
[2] Abb. in Venturi VI, S. 401.
[3] Abb. Fleury, «La Messe» IV. Taf. DXI — Anno 1321.
[4] Abb. in Venturi IV, Fig. 729—739.
[5] Foto Alinari 10167. 20404/05. 44011. — Molinier, «Orfèvrerie». Taf. XII. — Venturi IV, Fig. 787 u. 790.
[6] Venturi IV, Fig. 641.

Mailand[1] (Anbetung der Könige, zwischen den Königen vor Herodes und [illegible] Heimgang von Bethlehem) und Florenz[2] gewebt: Krönung Marias zwischen 17 Heiligen, in der oberen Borte Marien-Leben-Szenen).

In Spanien[3] zeigen gemalte Retabula in Vich ein kompliziertes Flügelsystem. Sie enthalten teils Heiligenlegenden und Heiligengestalten[4], teils Parallelzyklen alt- und neutestamentlicher Szenen, ganz ähnlich denen, die wir in Norddeutschland sahen[5], oder Zusammenstellungen von Christusszenen und Heiligen[6].

Das zweite Programm wird durch einen Altar vertreten, der folgende Szenen enthält: Verkündigung, Verkündigung an die Hirten, Geburt, Anbetung der Könige, Taufe, Abendmahl, Judaskuß, Geißelung, Golgatha, Grablegung, Vorhölle, Auferstehung, ungläubiger Thomas, Himmelfahrt; jüngstes Gericht in der Mitte; aus dem Alten Testament: Adam und Eva essen den Apfel, Erschaffung Evas, Austreibung aus dem Paradies, Adam, Eva, Kain, Moses teilt das Rote Meer, Moses vor dem brennenden Busch; dann Marien-Leben-Szenen: Transitus, Maria empfängt eine Palme vom Engel, Maria erscheint dem Johannes Ev. Die Passion überwiegt auch hier beträchtlich. Die anderen Retabula enthalten in der Mitte die Golgathaszene.

Ein Triptychon aus Mudejar[7] enthält als Außenschmuck der Flügel: Verkündigung, Begegnung, Geburt Christi, Goldene Pforte, Geburt Mariae, Darstellung, — Annagelung, Golgatha, Abnahme, Geißelung, Christus vor Pilatus, Kreuztragung.

Ein Alabasterretabulum in Vich[8] enthält 24 Szenen, die in fünf Reihen übereinander gestellt sind; in senkrechter Richtung sind die vier Reihen durch breite Leisten getrennt, die oben fialenartig auslaufen; auf den vier Reihen stehen oben als Bekrönung Dreiecke mit Engelsgestalten; die einzelnen Szenenfelder sind oben durch einen gotischen Doppelbogen abgeschlossen. Die Szenen stellen dar: Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Christus vor dem Hohepriester?, vor Herodes?, vor

[1] Venturi IV, S. 567.

[2] Arte «Geschichte der Kunstgew.» I, 359; anno 1330.

[3] V. Bertaux in Michel, «Histoire de l'art» II, 2, S. 676 ff., dessen Literatur mir meist unzugänglich war.

[4] Cat. Nr. [illegible] (zu einem Retabulum gehörig).

[5] Cat. Nr. [illegible] 854, [illegible], 876—878, 880—884, 888 (zu einem Retabulum gehörig).

[6] Cat. Nr. [illegible].

[7] [illegible], «Mosse» II, S. 241. — 2,44 × 2,05 m.

[8] Bertaux in Michel, «Histoire de l'art» II, 2, S. 677.

Pilatus, Annagelung, Golgatha, Kreuzabnahme, Grablegung, drei Frauen am Grab, Vorhölle, noli me tangere, Christus mit zwei Jüngern, ungläubiger Thomas, Himmelfahrt.

Eine noch stärker gotische Gestaltung hat ein Laurentiusretabulum[1], dessen vortretender turmartiger Mittelbau die Statue des Heiligen, oberhalb des Schmerzensmannes, hat, während die vier Seiten Szenen aus seinem Leben darstellen. Ueber diesen zwei Dreiecke mit Engel und Maria (Annuntiatio); unter diesen: sechs Apostelbrustbilder. Die Seiten sind eingefaßt und von der Mitte getrennt durch Fialen mit Statuettenschmuck.

In der Kathedrale von Gerona[2] ist ein interessantes silbergetriebenes Retabulum erhalten. Der Aufbau besteht aus einer dreireihigen Felderfolge und drei hohen darauf gesetzten gotischen Baldachinen, zwischen denen je drei Buchdeckel übereinander gestellt sind; dieser Aufbau wieder wird flankiert von zwei Reliquienkästen, und hinter den gotischen Baldachinen stecken drei hohe Triumphkreuze. Der untere Teil des Aufbaues gliedert sich derartig, daß in der Mitte ein durch zwei Reihen hindurchreichender Raum Platz für eine Madonna oder einen Reliquienschrein bot, darunter Maria mit dem Kind zwischen zwei Engel thront. Die erste Reihe schildert die Anfangszeit Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung des Lazarus (Geburt, Anbetung der Könige, Taufe, Versuchung, Verklärung[3]. Auferweckung des Lazarus); die zweite Reihe führt vom Einzug in Jerusalem bis zur Auferstehung (Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Judaskuß, Geißelung, Golgatha, Grablegung, Vorhöllenszene, Auferstehung); die dritte Reihe soll wohl die zwölf Apostel darstellen, flankiert von je einem Feld mit je einem anbetenden Bischof[4]. Unter den Baldachinen oben auf dem Retabulum steht in der Mitte: Maria mit dem Kind, in den seitlichen: Felix und Narcissus.

In Schweden zeigen die Aufsätze aus den Kirchen von Ganthem[5] und Loysta[6] — Mitte des 14. Jahrhunderts — Formen, die zwischen den italienischen und deutschen stehen; sie sind nicht zusammenlegbar und enthalten Stehfiguren einzeln getrennt, in Ganthem in

---

[1] Abb. in Michel, «Histoire de l'art» II, 2, S. 6[illegible].

[2] Schulcz: «Denkmäler der Baukunst», Taf. 1 u. 2; cf. Michel, «Histoire de l'art» II, 2, S. 678.

[3] Von Sch. für die Bergpredigt gehalten.

[4] Diese zwei Felder sind offenbar eine Zutat des 16. Jahrhunderts, nach der Form der Wappenschilder.

[5] H. Hildebrand, «Sveriges medeltid» II, 260.

[6] H. Hildebrand, «Sveriges medeltid» II, 2[illegible]

verschlagenen Rahmen, in Loysta in Spitzbogennischen stehend. In der Mitte und an den Enden stehen Fiale und Spitzbögen, die in Loysta auch über den einzelnen Aposteln sich befinden, während die obere Linie des anderen Werkes gerade verläuft zwischen Endfialen und dem Spitzbogen der Mitte.

Während die Gotik in Italien in der äußeren Gestaltung des Retabulum einen vollständigen Triumph feiert, beschränkt sich in Deutschland im XIV. Jahrhundert die Wandlung des Stils in den meisten Fällen auf die innere Gestaltung, und es ist eine Veränderung des äußeren Altarmechanismus, die in diesem Jahrhundert bedeutungsvoll wird: es entsteht der mit Holzschnitzereien geschmückte Altar mit Flügeln, die zusammengeklappt werden können und den Mittelteil bedecken.

Die Entstehung dieser Schreine ist mit Sicherheit noch nicht festgestellt. Drei Möglichkeiten sind offenbar vorhanden: entweder ist der gotische Flügelschrein eine Umwandlung gleichartiger romanischer Gebilde, oder eine Neuerung — in diesem Falle unabhängig von Vorausgehendem oder unter dem Einfluß fremder Vorbilder nicht romanischen Stiles entstanden.

Die historische Wissenschaft neigt ihren Charakter noch mehr zur ersten These. Gegen die Behauptung fremder Vorbilder — man könnte an byzantinische Triptychen denken — spricht die Ueberlegung, daß der Einfluß dieser Vorbilder ebenso gut in die frühere Periode der Romantik hätte fallen müssen. Damals aber sahen die Aufsätze in Italien, Deutschland, Frankreich ganz anders aus, vor allem fehlten ihnen die zusammenklappbaren mit Skulpturen geschmückten Flügel.

Nur bei einer Art von frühgotischen Altaraufsätzen sind auch diese vorhanden: Heiligenstatuen in Holzschreinen, die mit vier Flügelklappen verschließbar sind. Das einzige uns bekannte Exemplar (um 1200) befindet sich im Kopenhagener Museum: in der Mitte Maria mit dem Kind (ca. 1230), die Flügel mit doppelter Innenreihung von romanischen Arkaden (rund geschnitzt und freistehend), in denen wohl früher Plastiken standen. Solche Form in Verbindung mit dem Wunsche, das Antependiumprogramm höher hinaufzurücken, scheint am ehesten noch den Klappaltar verständlich zu machen.

Andererseits aber bleibt diese Schwierigkeit; daß die romanischen Zwischenglieder eben doch fehlen.

(Beissel[1] führt die Flügelaltarschreine auf den mit Türen ver-

[1] Geschichte der Marienverehrung etc., S. 45.

sehenen Reliquienschrein zurück, ohne ein hinreichend altes Beispiel anführen zu können; denn der Aachener Marienschrein, auf den er sich beruft, stammt aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts[1] (1409), und der Mindener Altaraufsatz ist nicht zusammenklappbar. — Der Bericht vom Reliquienschreingebäude Sugers weiß nichts von solchen Türen.)

Eine spontane Neuschöpfung gar der Gotik scheint um so weniger anzunehmen zu sein, als die viereckige Kastenform vorherrscht, gerade bei den älteren Exemplaren ohne Bekrönung und glatt abgeschnitten: so bei den Altären aus: Marienstatt[2] (Wiesbadener Museum), Oberwesel[3], Soest[4] (Wiesenkirche), Tempzin[5], Dobberan[6], Soest[7] (Paulikirche), Gundorf[8], Rossow[9], Teterow[10], Burg[11], Landkirchen[12], Boren-Arnis[13], Allendorf[14] und Köln[15]. Bei dem Grabower-Altar[16] tritt nur ein kleines Zackenornament oben auf. Nur drei Altäre bringen es zu einem durchaus unorganischen Aufbau, der hart darauf gesetzt wird, so in Dornberg[17] und Dobberan[18]; bei diesen ist auf dem kastenförmigen Aufsatz ein riesiges Kreuz gestellt, einigermaßen geschickt noch in Dornberg, wo der Uebergang zum Kreuz durch einen Kleeblattbogen vermittelt wird.

Das einzige holzgeschnitzte Werk, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das wirkliches gotisches Formempfinden, ähnlich dem Italienischen, zeigt, findet sich wiederum in Dobberan[19]. Hier beginnt wirklich ein freiluftiges Spitzgiebelwerk sein reizvolles Spiel zu entfalten und lebhaftes freies Blattornament sich an den Giebelseiten zu regen; aber dann kommen wieder zwei starke, das Trip-

[1] Quix, [illegible], S. 17.

[2] 2,00 × 5,00 m; 0,32 m tief; die Mitte springt 0,34 m vor. — cf. Mu[illegible]berger u. Beissel, S. 53, Luthmer, Reg.-Bez. Wiesbaden IV, S. 135.

[3] cf. Reg.-Bez. Koblentz (1868); anno 1331.

[4] Westfalen, Kr. Soest, Taf. 104.

[5] Meckl.-Schwerin III, 413.

[6] Meckl.-Schwerin III, 506.

[7] Westfalen, Kr. Soest, Taf. 124.

[8] Kgr. Sachsen XVI, 47.

[9] Meckl.-Schwerin V, 591.

[10] Meckl.-Schwerin V, 10[illegible]12

[11] Matthaei «Schnitz-Altäre», S. 160.

[12] Matthaei «Schnitz-Altäre», S. 154.

[13] Matthaei «Schnitz-Altäre», S. 163.

[14] Erfurter Ausstellung, Taf. 91.

[15] cf. Aldenhoven, «Kölner Malerschule», S. 45 u. Tafelwerk.

[16] Meckl.-Schwerin III, 187 (jetzt in Hamburg, Kunsthalle).

[17] Westfalen, Kr. Bielefeld-Land, Taf. 2.

[18] Meckl.-Schwerin III, 599.

[19] Meckl.-Schwerin III, 595.

tychon durchlaufende Trennungsstreifen und ziehen den Blick zur horizontalen Bewegung hin.

Im Inneren des Schreins freilich herrscht meist Unruhe und Bewegung. In Dobberan, Grabow, Teterow, Rossow, Gundorf, Köln, Allendorf schweben reiche gotische Baldachine über den Figuren und auf der Wiesen-Kirchentafel ersetzen regelrecht phantastische Hausprospekte die gotischen Baldachine. Doch wie gesagt, dies Leben bleibt durchweg eingeengt und durchdringt nicht den Rahmen.

Die hemmende horizontale Richtung wird noch verstärkt durch die Einfügung einer Reihe von Medaillons mit Ornamenten oder von Halbfiguren, so in Rossow und Dornberg; in Rossow sind die Medaillons noch dazu über den Spitzbögen angebracht und hemmen so noch stärker die gotische Tendenz.

Die gotische Ornamentik macht hier auf den Flügelschreinen einen kleinlich spielerischen Eindruck. Erst später im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts treten die hohen Fialen-, Baldachin- und Figurenaufbauten über dem Altarschrein auf und erst ganz spät am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts wölbt sich endlich der obere Abschluß selbst, zuletzt unter dem Einfluß und zumeist unter den Händen fremder flämischer Kunstübung; um diesen Formen barocker, glanzvoll genialer Meisterschaft gegenüber die Renaissancerichtung um die Mitte des 16. Jahrhunderts triumphieren zu sehen.

Nicht viel besser verhält es sich mit den Steinaltaraufsätzen jener Zeit, deren einige in Magdeburg[1], München[2] und Erfurt[3] erhalten sind — aus dem dritten Drittel des 14. Jahrhunderts. Hier sind die Retabula selbst in die Höhe gezogen; und hohe Fialen strecken sich in Erfurt nach oben.

Doch tritt auch hier Befangenheit zutage: in Magdeburg handelt es sich äußerlich einfach um ein sehr langes Viereck, das auf das untere gestellt ist und die Kreuzigung enthält, in München um ein spitzes Dreieck, das auf zwei übereinander geschobene Vierecke gesetzt wurde, und in Erfurt findet sich über den Fialen ein horizontaler Abschluß.

Das formale Programm der Altäre bevorzugt die Einzelfiguren, getrennt durch Säulchen oder Fialen. Das geht soweit, daß in jenem am stärksten gotisierenden Altare in Dobberan selbst

[1] [illegible], «Dom zu M.» V. Lief. 6. Taf. Fig. 5.
[2] Sighart, Taf. 1.
[3] [illegible] Berzel. Taf. [illegible]

zu einer Szene gehörige Figuren, z. B. der Engel und Maria in der Verkündigung, getrennt werden, so daß auch die Szenen einzelpersönlich wirken.

Als Zentralszene überwiegt die Kreuzigung (Landkirchen, Burg, Tempzin, Rossow, Soest, Grabow, München, Magdeburg), zum Teil in reicher Gruppierung und mit der Darstellung des Lanzenstiches und der Essigschwammtränkung.

Auch die Gruppe der würfelnden Kriegsknechte stellt sich in Tempzin wieder[1] ein, und die beiden Schächerkreuze in Soest und Dobberan, beides Motive, die erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre Blüte erfahren.

Bei den szenischen Darstellungen handelt es sich fast ausschließlich um das Leben Jesu; die Leidensgeschichte bietet jetzt die Motive zu den meisten Darstellungen. Vom Abendmahl oder vom Einzug in Jerusalem an bis zur Himmelfahrt, verfolgen wir die Entwicklung dieses Dramas, so in Burg, Landkirchen, Teterow, abgekürzt in Tempzin, Soest. Die Jugendgeschichte Christi findet kaum noch Künstler; nur die Darbringung der Geschenke durch die Könige findet in Soest Aufnahme. Das ausführlichste Leidensprogramm ist in Burg zu finden: Abendmahl, Oelberg, Judaskuß, Geißelung, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Golgatha, Beweinung, Grablegung, Vorhölle, Auferstehung, noli me tangere, Christus erscheint seinen Jüngern, Christi Himmelfahrt.

Neben solchen alltäglichen Programmen haben wir dann im Graboweraltar der Hamburger Kunsthalle und in Dobberan Zyklen alttestamentlicher Darstellungen, die in historischer und typologischer Verbindung mit den neutestamentlichen Szenen derselben Altäre stehen.

In Hamburg[2] handelt es sich um die Anfangsereignisse beider Testamente. Die Außenseiten der Flügel zeigen den Sturz der Teufel, die Erschaffung der Erde, der Gestirne, Pflanzen, Tiere, Adams, Evas, Hinführung Evas zu Adam, Sündenfall, Gott und die Schuldigen des Südenfalls, Vertreibung aus dem Paradies, Arbeit Adams und Evas, Abel und Kains Opfer, Kains Mord, Bau der Arche, Isaaks Opferung, Aussendung Esaus zur Jagd, Segnung Jakobs, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Bethlehemitischer Kindermord, Flucht nach Aegypten.

Einen typologischen Parallelismus enthalten die Vorder- und

[1] cf. Salerno.
[2] Abb. Lichtwark, »Meister Bertram«, S. 250 ff.

Rückseiten des Dobberaner[1] Altars, einerseits: Sündenfall zwischen Hausmuseum Pilati und Kreuztragung, auf den Seiten: Oelberg, Gefangennahme, Hiobs Verspottung durch sein Weib, Dornenkrönung Christi; andererseits: Moses vor Gott im brennenden Dornbusch zwischen Geburt und Darstellung im Tempel, auf den Seiten: Gideon mit dem Vließ und der Engel (wie der Tau das Vließ überdeckt, so der Geist Gottes Maria), Verkündigung, Samuels Darbringung durch Hanna das Rind am Fuße des Altars deutet auf das alte Testament), Flucht nach Aegypten.

Auf dem Triumphkreuz setzen sich diese Darstellungen mit ihren Andeutungen des Zusammenhangs zwischen dem alten und dem neuen Testament weiter fort: einerseits: Isaaks Opferung, Jakobs Kampf, Simson Tore forttragend, Abel mit Lamm und Melchisedek mit dem Kelch, Goliath im Kampf mit David, Moses Wasser aus den Felsen drückend(!), Elias und die Witwe von Zarpath, symbolische Darstellung von Seligkeit und Verdammnis; — andererseits: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Kundschafter mit Trauben, Judith mit Holofernes' Haupt, Abigail und David, Esther, Sieg der Israeliten über Ehud, Krönung Mariae, Symbole der Evangelisten.

Eine ähnliche Zusammenstellung zeigt ein anderer Altar, gleichfalls in Dobberan[2]. Die obere Reihe enthält: Johannes der Täufer, Verkündigung, Geburtszene, Darstellung im Tempel; Geißelung, Kreuztragung, Auferstehung; die zweite Reihe enthält: Eva und die Schlange, Sarah und Ezechiel, Jehovah im feurigen Busch und Moses, die Darbringung Samuels, Moses und Hiob, Opferung Isaaks, eherne Schlange, David Tore Gazas forttragend; die Mitte des Schreins nimmt die Krönung Mariae ein; eine später, ca. 1400 eingefügte Reihe, stellt die Apostel und Heilige dar.

Den Zentralgedanken dieser Vergleichsszenen bildet hier wiederum die Kreuzigung und das Opfer Christi und so schließen sich auch diese Zyklen mit dem gewöhnlichen Programm, in dessen Mitte die Kreuzigung steht, zu einer Einheit zusammen.

Das in Italien so verbreitete Thema: Maria mit dem Christkind, tritt nur in Gundorf auf; weit beliebter ist das der Krönung Mariae (Bosen-Arnis, Rossow, Dornberg, Teterow, Dobberan, Marienstatt).

Der Buxtehuderaltar[3] (ca. 1390; für ein Nonnenkloster bestimmt)

[1] Ebd. Mecklenburg III, [illegible].
[2] Ebd. Mecklenburg III, [illegible].
[3] [illegible], »M. Bertram«, S. [illegible]. — Jetzt in Hamburg.

führt in seinen Malereien die Geschichte Mariae vor: innen Joachims Opfer, Joachim bei den Hirten, Goldene Pforte, Begegnung, Geburt Mariae, Verkündigung, Begegnung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Beschneidung, Könige-Anbetung, Darstellung, Kindermord, Flucht, Christus im Tempel, Besuch der Engel bei Mariae; außen: Tod und Krönung Mariae.

Es tritt auch die Eigentümlichkeit auf, daß wir mehrfach zwei Hauptszenen übereinander finden, so daß sowohl die formale wie die inhaltliche Einheit gestört wird, so in Rossow (Krönung Mariae und Golgatha), so in Boren-Arnis (Krönung Mariae und Verkündigung), in Burg (Christus in der Mandorla und Golgatha), in Landkirchen, in München (Jüngstes Gericht und Golgatha).

Nirgends findet sich eine Heiligengestalt in der Mitte des Schmucks, trotz der Verordnung des Konzils von Trier (1310): es solle der Heilige jedes Altars durch Malerei, Skulptur oder Inschrift kenntlich gemacht werden[1].

Auf eine ikonographisch wichtige Darstellung ist noch hinzuweisen: die Annagelung Christi an das Kreuz. Wir sahen schon früher in Bergen solch einen Fall, jetzt kehrt in Dobberan dieselbe Szene wieder; es sind die Tugenden, die Christus ans Kreuz heften: die Oboedientia krönt ihn mit Dornen, die Perseverancia hält die Nägel und den Kelch, die Caritas führt die Lanze, Justitia und Pax schlagen einen Nagel in die Füße ein. — Diese Szene kehrt in dieser Form im 15. Jahrhundert gewöhnlich nicht wieder; aus den symbolischen Frauen sind dann sehr realistische Henkersknechte geworden.

Bei den deutschen Flügelaltären erfüllt die Predella einen praktischen Zweck. Sie ergibt sich als Folge des Auf- und Zuklappens der Flügeltüren und der Notwendigkeit ihrer bequemen Handhabung.

Beispiele dieser Predellen sind erhalten in Hamburg (Grabower Altar) und Dobberan. In Dobberan ist die Form fortschrittlicher, sie ist mit gotischen Bögen geschmückt und ladet an den Seiten in geschwungener Kurve weit aus; die Grabower Predella, in ihrer hart viereckigen Form noch die untergelegte Holzbohle verratend, enthält in der Mitte die Verkündigung, auf den Seiten je fünf sitzende Kirchenlehrer.

Eine besondere Abart bilden die Reliquienaltäre, deren einer im Lügumkloster[2] erhalten ist. Er enthält in der Mitte 16 leere

[1] «Revue de l'art chrétien» 1883, S. 140.

[2] 1,72 × 1,54 m. — Abb. in Schleswig-Holstein II, S. 59.

Fächer, auf den zusammenklappbaren Flügeln Einzelfiguren von Heiligen. Ein anderer in Marienstatt[1] enthält in seiner Mittelreihe Büsten von zwölf Jungfrauen mit Reliquien und in seiner untersten Predellareihe Fächer für Reliquien.

Die Form des großen weiträumigen Altaraufsatzes mit großen Standfiguren unter gotischen Baldachinen — wir sahen sie zuerst in Marburg im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts — findet ihre Fortsetzung, so in Schleswig und ohne Plastik des bemalten Inneren in Cismar.

In Schleswig[2] ist die Anbetung der drei Könige dargestellt.

In Cismar[3] erheben sich auf dem Schrein noch drei hohe Türme (der mittelste 6,60 m hoch) mit den Statuen von Johannes E., Maria mit dem Kind, und Benedikts. Den malerischen Innenschmuck, an den oberen Schrägwänden und den Rückwänden (in doppelter Reihung) bilden oben Szenen des alten Testaments, darunter an den Rückwänden Bilder des neuen Testaments und des Marienlebens (Verkündigung, Geburt, Königeanbetung, Darstellung, Flucht).

Die Parallele handelt wieder vom Opfertod Christi: Abels Ermordung, — Taufe im Jordan, Abraham und Melchisedek — Christus vor Herodes, Golgatha — Geißelung in der Mitte, eherne Schlange — Kreuztragung, Isaaks Opferung — Christi Auferstehung.

Die Medaillons der Wimperge enthalten gleichfalls Anspielungen: Adler mit Jungen, Maria mit Einhorn, Löwe mit Jungen, Pelikan mit Jungen.

Die Evangelistensymbole finden wir auf den Flügeln wieder, die innen die Geschichte St. Benedikts, Johannes Ev., ein Gottesurteil und Marientod, außen Christus zwischen den Apostelreihen enthielt.

Unten in die Abteilungen des Altars konnten Reliquienkästen gesetzt werden.

Eine abweichende Konstruktion zeigt der Klarenaltar. Er hat wie der Grabower Altar doppelte Flügel. In seiner Mitte aber steht ein Tabernakel, das auch sichtbar bleibt, wenn die inneren Flügel geschlossen sind, und das von einer Tür, mit der Martinsmesse geschmückt, verschlossen wird. Darüber steht eine Christusstatue. Zu beiden Seiten flankieren diesen Mittelteil: zwei Reihen von Nischen, oben mit Aposteln unten mit Reliefs ausgefüllt. Die Außen-

[1] [illegible] oben.
[2] [illegible] Schleswig-Holstein II, S. [illegible] — 3,80 m breit.
[3] [illegible] Schleswig-Holstein II, S. [illegible] — 1,68 × [illegible] × 0,50 (tief) m.

seiten der inneren Flügel und die inneren der Außenflügel tragen Gemälde mit 24 Szenen des Lebens Christi: unten aus der Jugendzeit, oben aus der Leidensgeschichte Christi: Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Bad des Kindes, die Könige anbetend, Darstellung, Bethlehemitischer Kindermord, Gang nach Bethlehem, Flucht nach Aegypten, Christus zwölfjährig mit den Schriftgelehrten disputierend, Oelbergszene, Judaskuß, Christus vor Pilatus, Geißelung, Verspottung, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Grablegung, Höllenfahrt, Auferstehung, noli me tangere, Himmelfahrt.

Die Golgathaszene findet sich auf der gewöhnlich sichtbaren Fläche der ganz geschlossenen Flügel, ferner die Auferstehung und zwölf Heiligengestalten.

Der Leidenszyklus enthält mehr Bilder.

Neu ist der Gang nach Betlehem und das Bad des Kindes.

Am Schluß des ersten Drittels des Jahrhunderts wurden auf der Rückseite des zu einem Flügelaltar umgearbeiteten Ambonenschmucks in Klosterneuburg Temperagemälde[1] angebracht mit: 1. Mariens Tod und 2. Krönung zwischen 3. Golgatha und 4. noli me tangere und drei Frauen am Grab.

Aus Frankreich sind wenige Reste des 14. Jahrhunderts bekannt.

Im Clunymuseum befinden sich drei Retabula, die szenische Darstellungen enthalten.

Das Retabulum des Hochaltars der Ste. Chapelle von St. Germer[2] (1259 erbaut) zeigt in der Mitte den Kruzifixus mit Maria und Johannes, der Kirche und Synagoge, Petrus und Paulus zwischen erstens der Verkündigung, dem Heilungswunder des St. Quen, der Standfigur St. Germers und zweitens der Begegnung, einem Ritter und einem Pilger sprechend, Germer den König Dagobert um Bauerlaubnis bittend.

Ein Steinretabulum aus Plailly[3] hat die Verkündigung, Begegnung, Geburt.

Ein Eustachusaltar-Retabulum[4] aus St. Denis zeigt in der Mitte den Kruzifixus zwischen Kirche und Synagoge, flankiert von Szenen des Lebens des Heiligen (er erblickt Christi Gesicht zwischen dem Geweih des Hirsches, seine Taufe, sein Martyrium). Die Form: die alte Predellaform mit kleeblattförmiger Erhöhung der Mitte.

---

[1] Berichte des Altertumvereins zu Wien, X. Bd. S. 55 f., Abb.
[2] Catal. Nr. 251. — 0,57 × 3,70 m.
[3] Catal. Nr. 238. — Länge 2,10 m.
[4] Abb. Fleury, »La Messe« II, Taf. 119. — 0,64 × 2,10 m.

Broederlams[1] Altarflügel in Dijon enthalten: die Verkündigung, Begegnung, Darstellung, Flucht; ohne architektonische Einrahmung. Der Altarschrein, zu dem sie gehörten, war, im Unterschied zu Deutschland in der Mitte erhöht.

Ein in Stein skulptierter Aufsatz (das Kruzifix der Mitte fehlt) im Kaiser Friedrichmuseum in Berlin[2] enthält Geißelung, Golgatha, Grablegung.

Die Entwicklung des Altarretabulum zeigt auch im 14. Jahrhundert in Italien eine vielmehr gleichmäßige und logische Manier, wie in Deutschland. Nach Burckhardts Ansicht wäre die Gotik freilich eine Erscheinung, die dem italienischen Wesen fremd oder nur ganz oberflächlich vertraut gewesen wäre. Ohne diese Meinung auf ihre Richtigkeit für andere Gebiete zu prüfen, kann man doch leicht feststellen, daß jedenfalls auf unserem Spezialgebiet der gotische Geist viel stärker und durchgreifender dort gewirkt hat, als etwa in Deutschland.

Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sahen wir in Perugia eine Altarrückwand in spitzem Giebel nach oben sich emporreckend. Und so wird dies Motiv zum leitenden während des 14. Jahrhunderts.

Zu Anfang wirken diese Spitzgiebel noch als aufgesetzte, unorganisch hinzugefügte, so im dossale des Duccio in der Akademie von Siena[3]. In fünf runden romanischen Bögen, deren mittelster breiter als die anderen ist und Maria mit dem Kinde enthält, flankieren Augustin und Paulus einerseits und Petrus und Dominikus andererseits die Mittelgruppe; über diesen Rundbögen sind oben spitze Dreiecke aufgesetzt, deren mittelster Christi segnende Halbfigur, deren übrige je einen Engel enthalten. Freilich war des Duccio Art überhaupt nicht solchem Gotisieren geneigt, wie die berühmte Altartafel zeigt. Sie hat zwar in sich stärkere Bewegung der veränderten, vereinheitlichten Komposition, als man sie an Altaraufsätzen von jeher gewöhnt war. Aber sie läßt die Bewegung, die die Mitte erhöht und betont, sich nicht auswirken, sondern durch Anfügung von Apostelreihen oben rechts und links erreicht Duccio die Form der rechtwinkligen Predellatafel. Die Erhöhung der Mitte hätte an sich nahe gelegen: in der Mitte thront Maria mit dem Kind, und zu ihren Seiten flutet von obenher herabströmend die Fülle der Engel und Heiligen (Johannes der Täufer, Agnes, Johannes Ev., Paulus, Katha-

[1] Abb. Michel, »Histoire de l'art« III, 1, S. 147. — Anno 1392—1399.
[2] [illegible] B. a. a. O. [illegible]
[3] [illegible], S. [illegible]

rina, Viktor, Sabinus, Ansanus, Crescenzius). Die fehlenden Apostel sind in getrennten Reihen darüber derartig angefügt, daß die Erhöhung durch die Mittelgruppe der thronenden Maria wieder ausgeglichen wird. — Die Rückseite dieser Tafel führt in 34 rechtwinkligen Kompartimenten das Leben Jesu von seinem Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt vor.

So bleibt im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts die Gotisierung in äußerer Hinzufügung stecken. Pietro Lorenzetti setzt in seiner Tafel in Arezzo[1] auf einen altertümlichen Unterbau nach früherer Art (in der Mitte, in wagerechter Linienabgrenzung, gehoben) Kompartimente, die ebenso wie die untere Reihe in Rundbögen eingeschlossen ist. Und erst auf dieser doppelten Reihe steht als verjüngender Abschluß nach oben hin über jedem Kompartimente ein spitzer Kleeblattbogen unter Spitzgiebel.

Eine fast gleichzeitige Tafel (1316) mit der Beata Umiltà und ihren Werken[2] zeigt die Hauptperson unter einem Spitzbogen, die kleinen vielfachen Seitenkompartimente sind in den unteren Reihen viereckig, in der oberen Ecke durch einen Viereckgiebel bekrönt, ebenso wie die Mitte der Tafel.

Gleich darauf wird man wesentlich moderner. Das steile Hinauf wird zum Losungswort und wandelt auch die innere Komposition. Den Uebergang zur Umgestaltung zeigt Giottos Altaraufsatz in der Sakristei von St. Peter[3], beiderseits bemalt: thronender Christus, Petri und Pauli Martyrien, — Petrus thronend, Jakob, Paulus. Die Spitzbögen erheben sich nicht frei in der Luft wie in Bernardo Daddis[4] Werk

Die freistehenden gotischen Fialen finden vom ersten Drittel des Jahrhunderts ab eine reiche Verwendung durch Orcagna[5], Giotto[6] und beim Goldschmiedewerk des Altars in Orvieto[7]; die Gestaltung des Mittelteils des Bildes Orcagnas zeigt einen viel barockeren Charakter, als er im 14. Jahrhundert in Deutschland wahrzunehmen ist; der ziemlich spitz zulaufende G i e b e l zeigt halbrunde Ausweitungen an den Seiten. Ganz ähnlich ein Vierteljahrhundert später der Hochaltar in Arezzo[8].

---

[1] Abb. Venturi V, 653.
[2] Abb. Venturi V, 669.
[3] Abb. Thode: »Giotto«, S. 4—5.
[4] Abb. Venturi V, S. 588.
[5] Abb. Venturi V, S. 708.
[6] Abb. Thode: »Giotto«, S. 125.
[7] Abb. Venturi IV, Fig. 777—783.
[8] Abb. Venturi V, 716.

Die dreigeteilte Predella unter dem Bilde Orcagnas ist nicht getrennt, wie im Norden es sich herausbildet, sondern die gotischen Fialen an den Seiten fassen auch die Predella mit ein und erwecken so den Eindruck einer zusammengehörigen Bildeinheit. — Ambrogio Lorenzettis[1] Bild in der Galerie von Siena zeigt ein gleiches Bestreben; an den Seiten stehen die beiden Johannes und schließen die Beweinung Christi und darüber drei Gestalten, jede unter einem Spitzgiebel und Spitzviereck, zusammen.

Der Altar Tommaso Pisanos[2] in Campo Santo in Pisa zeigt in Marmorplastik Maria mit dem Kind auf einer Konsole zwischen Engeln unter einem dreifachen hohen Spitzgiebel, zur Seite je unter drei niedrigeren Giebeln je ein Heiliger, auf Konsolen stehend: Antonius, Andreas, Johannes d. T., Petrus, Laurentius, Franziskus.

Während hier durchweg die Mitte betont und erhöht wird, gibt Nino Pisano[3] ca. 1370 in seinem Marmoraltar in Venedig das Uebergewicht hochstrebender Fialen den Seiten.

Zu einer ganz phantastisch reichen Silhouette gelangt man endlich am Ende des Jahrhunderts — anderthalb Jahrhundert früher, als in Deutschland der Flügelaltar Aehnliches brachte: in St. Francesco[4] von Bologna (ca. 1388) strebt eine verwirrend große Anzahl zierlicher Marmorfialen in die Höhe, bekrönt in der höheren Mitte von der Kreuzigungsgruppe, anderwärts von Prophetenhalbfiguren. In der Mitte des Retabulum selbst: Gottvaters Halbfigur über der Krönung Mariae. Die Predella enthält St. Franzisci Leben.

Der Silberaltaraufsatz in Pistoja[5] (1287—1399) zeigt in seiner 1395—1399 vollendeten Bekrönung eine Vereinheitlichungstendenz: über die glattabgeschnittenen wagerechten Seitenteile, in deren schmalviereckigen Abteilungen Apostel und Heilige dreifach übereinander gereiht stehen, ragt ein spitzer Bogen auf mit dem thronenden Christus in der Mandorla: unter ihm Johannes d. T.

Was diese italienischen Retabula zum weitaus größten Teile eint, ist das ausschließliche Betonen der Einzelfigur; die Geschichten selbst werden auf die Predella oder in kleine Bögen über den Schrein selbst geschoben. Auch hierin das feinere gotische Gefühl: die Einzel-

---

[1] Abb. Venturi V, Fig. [illegible].

[2] Abb. Fleury, »Mon. de Pise«, S. 151; Venturi IV, 408, u. Fleury, La Messe II, S. [illegible]. Länge 3,60 m.

[3] Abb. Venturi V, Fig. 388.

[4] Abb. Venturi IV, Fig. [illegible]—679.

[5] Abb. Mélinier, »L'Orfèvrerie«, Taf. XI.

gestalt gibt dem Streben nach oben vollen Spielraum; die Geschichte wird horizontal abgelesen. Die Mitte nimmt meist Maria mit dem Kind ein, ausnahmsweise Christus (Strozzikapelle), oder die Krönung Mariae (St. Francesco-Bologna), oder eine Heiligengestalt (Beata Umiltà).

Der predellaartige Untersatz ist meist mit mehreren kleineren Feldern ausgefüllt.

Ihre Sujets sind auf der Tafel des Duccio in Siena: vorn: Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung, Kindermord, Flucht, Disput im Tempel, Hochzeit zu Kana — hinten: Versuchung, Apostelberufung, Christus und die Samariterin, Verklärung, Heilung des Blindgeborenen, Lazari Auferweckung und ein anderes Wunder. Da die Haupttafel die Geschichte Jesu vom Einzug in Jerusalem an erzählt, ergänzen die Predelladarstellungen die Tafel in vollkommenster Weise, und so haben wir wieder ein ganzes Leben Jesu vor uns; die Passionsgeschichte fand den Ehrenplatz.

Die Predella des schon genannten Lorenzetti'schen Bildes enthält die Beweinung, diejenige Orcagnas: Legenden von Thomas und Poenitenzo, dazwischen die Berufung der Apostel; die in St. Francesco in Bologna: die Geschichte des heiligen Franziskus, die des Altars von Tommaso Pisano: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Schmerzensmann, Taufe, Auferstehung, Pfingsten. Es erscheint hier zuerst der Schmerzensmann, der später im 15. Jahrhundert eine so große Rolle spielt.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts (ca. 1345) erhält Venedigs Pala d'oro die letzten figürlichen Zutaten: die mittlere Reihe der Apostel; ferner 1347 ein bemaltes Schutzbrett[1]. Dies enthält, doppelreihig, in der Mitte des oberen Streifens den Schmerzensmann im Brustbild, zwischen St. Georgs-, Marci-, Mariae- und Johannis Ev.-, Petri-, Nikolaus-Brustbilder; die untere Reihe nehmen sieben Bilder der Legende des St. Markus ein.

Aus dem allgemeinen Schema des Retabulums fällt der Silberaufsatz in Florenz[2] (anno 1366 f.) heraus. Er hat in der Mitte die Statue Johannis d. T.; sie wird zu den Seiten von je sechs doppeltgereihten Szenen des Lebens des Täufers flankiert.

Eine Szene in der Mitte — die Verkündigung, bringt Simone Martini und Lippo Memmis Bild (1333), flankiert von zwei

[1] Veludo-Pasini, S. 149. Abb.
[2] Venturi IV, Fig. 791—794.

Standfiguren[1], — die Krönung Mariae zeigen zwei andere Bilder[2], — die Golgathaszene zwei weitere Werke[3]; im letzten Falle ist die geringe Zahl der Assistierenden auffallend: nur Maria und Johannes flankieren das Kreuz. — So treten die szenischen Darstellungen neben den Tafeln mit Einzelbildern ganz zurück.

Bei den mehrtäfligen Altarbildern mit Maria mit dem Christkinde zeigt sich, vorwiegend in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die gleiche Erscheinung, die wir später bei den eintäfligen Bildern feststellen werden: eine Veränderung in der Haltung Mariae und des Kindes. Während sonst das Christkind den Segensgestus machte, wird diese würdevolle Haltung auf einigen Bildern[4] aufgegeben. Maria und das Christkind blicken einander an als Mutter und Kind. Nur die beigeordneten Personen blicken meist geradeaus, ihre Attribute und Bücher präsentierend.

Neben den mehrtäfligen Altarbildern gehen einher die e i n t ä f l i g e n. Auch hier ist eine äußere und innere Entwicklung festzustellen. Freilich muß es bei den meisten derartigen Bildern unentschieden bleiben, ob sie wirklich früher Retabulazwecke erfüllten oder einfache Devotionsbilder waren.

Die Reihe beginnt im 12. Jahrhundert und enthält fast ausschließlich Maria mit dem Kind, einige Male mit Szenen des Marienlebens in kleinem Format daneben oder darunter[5].

Die ersten Exemplare, aus dem Ende des 12.[6] und dem Anfang des 13.[7] Jahrhunderts stammend, lassen Maria und das Kind geradeausblickend eine steif hieratische Stellung bewahren und das Kind segnen; oberhalb des Sitzes, in Mariens Brusthöhe schwebend, rechts und links von Maria je ein Engel mit Verehrungsgesten.

Dies Schema bleibt in seinem formalen Prinzip im 13. und 14. Jahrhundert[8], indem es aber reicher ausgestaltet und innerlich gewandelt wird. Statt der zwei Engel schweben und knieen schließlich ganze Engelscharen zu den Seiten des Thrones Mariae, der vom Erdboden aufgehoben in der Luft zu schweben, von den Engeln getragen zu werden scheint.

1 Venturi V, S. 616—618. Abb.
2 Venturi V, Fig. [illegible]
3 Venturi V, Fig. [illegible]
4 Venturi V, Fig. [illegible]
5 Venturi V, Fig. [illegible]
6 Venturi V, Fig. [illegible]
7 Venturi V, Fig. 28.
8 Venturi V, Fig. [illegible], 57, 65, 66, [illegible], 420.

Die gotisierende Umgestaltung[1] beginnt in dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts. Man setzt auf das viereckige Bild ein Dreieck[2] und erreicht so die oben spitz aufstrebende Form oder man spitzt das Bild selbst oben zu[3]; die letztere einheitlichere Form beherrscht das 14. Jahrhundert.

Mit den Hauptpersonen aber, Maria und Jesuskind, geht in ihrem Verhalten zueinander und zur Außenwelt im Trecento eine tiefe Veränderung vor sich. Die dogmatisch-hieratische Stellung wird nicht mehr aufrecht erhalten. Der Segensgestus fällt fort[4]; das Kind und Maria blicken einander an. Und schließlich tritt auch das profanste aller hier möglichen Themata, das Säugemotiv[5], in die Erscheinung. Damit ist hier wie in dem Programm des bilderreichen nordischen Altarschmucks eine fundamentale Wandlung eingetreten: an die Stelle des dogmatisch-abstrakten Symbols tritt eine Szene aus Jesu, bezw. Mariae Leben: die M u t t e r Maria mit ihrem Kind.

Neues läßt sich für das 14. Jahrhundert nur wenig feststellen. Ikonographisch wichtig wäre nur das Bad des Christkindes als neues Motiv und die Parallelisierung von Szenen des alten und neuen Testaments (Dobberan, Pistoja, Vich), die nach 300 Jahren wieder aufgenommen wird. Technisch ist eine neue Erscheinung der Doppel-Flügelaltar in Deutschland (Grabow, Klarenaltar) und das Retabulum, in dessen Mitte sich das Tabernakel oder die Reliquien befinden (Klarenaltar, Cismar).

---

[1] Burckhardt («Beiträge zur Kunstgesch. in Ital.») sieht darin die Nachahmung nordischer Vorbilder (S. 11), ohne beweisende Beispiele zu finden, S. 21 22.

[2] Venturi V, Fig. 35/36 (mit Christus zwischen zwei Engeln).

[3] Venturi V, Fig. 33.

[4] Venturi V, Fig. 420, 476, 477, 452.

[5] Venturi V, Fig. 741, 746.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK AUF DIE WEITERE ENTWICKLUNG DES FLUGELALTARS IN DEUTSCHLAND.

Unsere Betrachtung führte uns von den ersten christlichen Gemeinden bis zum Schluß des 14. Jahrhunderts.

Der Altarschmuck liegt im Wesen der katholischen Kirche begründet, als der religiösen Gemeinschaft, die das Wahre im Wesentlichen nur auf symbolisch-bildlichem Wege zugänglich macht. In den ersten, der ursprünglichen Verkündigung näheren Zeiten, bescheiden und zurückhaltend, entfaltet eine verschwendungsfreudige Frömmigkeit seit dem 8. Jahrhundert den Altarschmuck zu immer größerer Pracht.

Betrachtet man abstrakt die inhaltliche Entwicklung des Altarprogramms vom 9. bis zum 14. Jahrhundert, so sind drei Epochen deutlich zu trennen. Die eine reicht bis zum 11. Jahrhundert, die zweite beherrscht das 12. und den Anfang des 13. Saeculum, die dritte umfaßt das 13., 14. und 15. Jahrhundert.

Die erste Epoche lenkt alle Aufmerksamkeit auf die Herrlichkeit Christi, betont seine wundertätigen Kräfte und zeigt — in Venedig und Petershausen — seinen endgültigen Triumph. Der Magister Mundi, umgeben von den Symbolen seiner Geschichtsschreiber und meist auch von Jüngern, beherrscht die Welt. Auch das Christuskind, im Schoße der Mutter thronend, wird in dogmatisch-hieratischer Stellung der Anbetung präsentiert.

Die zweite Epoche führt als neuen gleichwertigen Bestandteil neben dem Magister Mundi den Kruzifixus ein. Im Retabulum erscheint er zuerst, in Frankreich und Dänemark und gewinnt im Norden so-

gleich die dominierende Stellung oberhalb des thronend-lehrenden Christus. So verbinden sich beide Darstellungen: des Leidens und des Triumphierens — jenes, das herrschen wird, dieses das geherrscht hat — zu einer imposanten Einheit. Eine Wandlung tritt auch im Antependiumschmuck ein: es handelt sich im 12. Jahrhundert nicht mehr um die reiche Mannigfaltigkeit des ganzen Lebens Christi und seiner Stärke ruhmvolle Bilder. Das Leben wird zertrennt in die Jugend und das Leiden — in beiden manifestiert sich die Schwäche Jesu — und dem letzten Leidenszyklus wird der immer stärkere Akzent verliehen. Die neuen Motive, um die das Leben Jesu im 12. Jahrhundert bereichert wird, sind Christus vor Pilatus und die Kreuzabnahme: Passionsmotive!

So muß in der dritten Periode die weltbeherrschende Gestalt Christi aus dem Aufsatze weichen; in St. Denis und Vich tritt an seine Stelle der Kruzifixus. Und zum ersten Male wird auf dem Altare die Kreuztragung Christi, nicht bloß sein Gefesseltsein wiedergegeben.

Auch das Antependium erobert das Kreuz sich im 13. Jahrhundert, wenn es hier auch noch durch die Dreifaltigkeitsdarstellung in ähnlicher Weise mit der Allmacht verbunden bleibt, wie es bei den Aufsätzen im vorhergehenden Jahrhundert der Fall war. In Norwegen, Deutschland, Frankreich bildet der Glanz Gottvaters den eindrucksvollen Hintergrund für das Leiden Christi. — Im 14. Jahrhundert beherrscht dann die Golgathaszene das Antependium und das Retabulum. An die Stelle der dogmatischen Gebärde tritt das objektive Ereignis, in dem für die christliche Dogmatik der eigentliche Sinn des Lebens Jesu enthalten ist.

Die gleiche Wendung zur Tätigkeit konnten wir speziell in Italien schon im Laufe des 14. Jahrhunderts bei Maria mit dem Christkinde feststellen. Während in Deutschland noch bis tief in das 15. Jahrhundert hinein Reste der älteren Repräsentation mit irdischer Mütterlichkeit sich vereinigen, überlassen in Italien die Madonna und ihr Kind die würdevolle Steifheit ihrem Klientel, der an ihrer Seite aufgereiht, die alte Haltung bewahrt; die Madonna beschäftigt sich mit ihrem Kinde, sehr gemessen freilich und ohne die Symbole kleinlicher Gesinnung: die Birnen und Weintrauben und Vögel deutscher Altarschreine des 15. Jahrhunderts.

Neben der Darstellung des Lebens Jesu geht einher, isoliert oder mit ihr auf den Altartafeln verbunden, Christus zwischen seinen Jüngern. Dies Programm, das am abstraktesten auf die christliche

Lehre hinweist, erhält sich unverändert bis in das 13. Jahrhundert hinein. Im 15. Jahrhundert vereinigt sich dann der Coetus apostolicus meist mit der Vita Christi.

Der szenische Schmuck des Altars enthält fast ausschließlich Motive aus dem Leben Jesu oder der Heiliger. Nur selten finden sich Darstellungen aus dem alten Testament, so im 11. Jahrhundert in Salerno und im 14. Jahrhundert in Grabow, Dobberan, Pistoja und Vich; bei den letzten bildet den Zentralgedanken der Parallelszenen: die Kreuzigung und der Opfertod Christi und so schließen sich auch diese Zyklen mit dem gewöhnlichen Programm des 14. Jahrhunderts, in dessen Mitte die Kreuzigung steht, zur inneren Einheit zusammen.

Die formale Entwicklung der Antependia ist schon durch die enge viereckige Fläche, die immer gefüllt sein will, zu einer gewissen Aermlichkeit verurteilt. Die stilistischen Wandlungen, deren reiche Wirkungen wir beim Retabulum sehen werden, können hier die Silhouette nicht bewegen. Sie sind auf die innere Tektonik beschränkt, deren formale Tendenzen die gleichen bei den Antependia und den Retabula sind.

Durchweg sucht die Kunst einen Zentralpunkt herauszuarbeiten, in den sie die überragend große Gestalt Christi oder Mariae mit ihrem Kinde oder der Dreifaltigkeit oder eines Heiligen stellt.

Selten ist die Fläche mit einer einzigen Darstellung gefüllt[1], gewöhnlich sind mehrere Darstellungen — Szenen oder Einzelfiguren — der Hauptdarstellung beigeordnet, sei es, daß diese von ihnen wie von einem Kreise umgeben ist[2], sei es, daß sie von ihnen lediglich flankiert wird[3].

Ein ganz abweichendes selten verwandtes Arrangement reiht die Darstellungen gleichwertig nebeneinander[4], so daß es sich mehr um einen lehrhaften Zyklus als um ein Kunstwerk handelt.

Bei den Retabula gestaltet sich die formale Analyse des Umrisses wesentlich interessanter. Wir haben sie bei unserer Darstellung schon vorgenommen und fassen nur noch die Hauptpunkte zusammen.

Sieht man von den Altaraufsätzen uneigentlicher Art, wie Statuen (Martialis X. Jahrh.), ab und betrachtet nur die Retabula, die den hinteren Abschluß des Altartisches bilden, so ergibt sich zunächst als

[1] So in Cividale, Parma etc.
[2] Aachen, Venedig, Sindbjerg, Lynproe etc.
[3] Xanten, Komburg, Quern, Vesla etc.
[4] Biscopskulla, Wernigerode, Bardone etc.

die denkbar einfachste Form das schlicht viereckige Brett. Als ob man das Antependium hinten auf den Altar gestellt hätte. Diese simpelste Form erhält sich durch die ganze Entwicklung hindurch [1], zum Teil mit einem schroff emporragenden Kreuz verbunden. Noch im 15. Jahrhundert zeigt der Altarschrein Norddeutschlands diese geistlose Gestaltung.

Interessante Variationen bringt die romanische Kunst. Sie bemächtigt sich zum Teil nur unvollkommen des viereckigen Brettes und wölbt oben in der Mitte den Rahmen [2]. Die entwickeltere Kraft zwingt die ganze Retabelfläche zur Rundung nach oben [3]. In der Uebergangszeit endlich wird der ruhige Rhythmus des Rundes durch unruhige Wölbungen und Neigung zur zackigen Spitzigkeit unterbrochen [4]. Am Ende des 13. Jahrhunderts stellt sich die Gotik ein und zeigt sogleich in reichen Bogen- und Fialenformen ein geistreiches Linienspiel. Solange die französischen Retabula jener Zeiten nicht genügend bekannt sind, wird man daran festhalten müssen, daß die formgerechteste Gotisierung des Retabulum in Italien im 13. und 14. Jahrhundert sich vollzogen hat.

Die Gotik schafft dem Künstler größere Ausdrucksmöglichkeiten durch technische Umänderungen am Retabulum. Beschränkte sich die Schmuckfläche in der Romanik auf jenes Brett oder jene Rundung, die wir oben erwähnten, so stellt jetzt der gotische Flügelaltar, insbesondere in Verbindung mit dem geräumigen Altarschrein, der Schmuckfreudigkeit sehr viel größere Flächen zur Verfügung und große Räume. Entstanden wohl aus den kastenartigen Gehäusen der monumentalen Standfiguren, bietet er dem Variationsbedürfnisse alle Möglichkeiten zur Befriedigung. Es bildet sich eine Reihe verschiedener Typen aus. Zunächst ein einfacher Klappaltar mit gemalten oder geschnitzten Darstellungen; dann der Tabernakelaufsatz, bei dem die Darstellung oder der Behälter der Mitte hervortritt und von den zugeklappten Flügeln nicht bedeckt wird; drittens der Reliquienaltar, der entweder äußerlich dem ersten Typus ähnlich an Stelle von Darstellungsreihen Nischen für Reliquienbehälter hat oder aber einen gesonderten Typus ausbildet, bei dem es sich um gotisierte riesige Gehäuse für Reliquien handelt, deren Hinterwände und Schutzflügel durch Darstellungen geschmückt sind. Ein vierter, ganz anderer

[1] Pala d'oro Venedigs, Troyes, Minden, Worms etc.
[2] Carrière-St. Denis, Maestricht, Rosenheim etc.
[3] Lisbjerg, Odder, Stavelot etc.
[4] Berlin, Soest.

Typus zeigt große Statuen, nebeneinandergereiht oder in szenischer Gruppierung wirksam.

Bleibt das Programm der Darstellungen eng umgrenzt, so wird dafür die formale Gestaltung im 15. Jahrhundert um so reicher. In den südlicheren Teilen Deutschlands füllen dann große Einzelfiguren den Altarkasten selbst, während ein Wald von Fialen und Bögen und Wimpergen sich obenauf erhebt mit Figuren Mariae, der Heiligen und des Schmerzensmannes. Der Schrein selbst bleibt, von einer viereckigen Erhöhung der Mitte abgesehen, im großen und ganzen unberührt. Während in Italien ein lebhafteres Empfinden die nachhaltigsten Vereinfachungen und Veränderungen herbeiführte, bleibt in Deutschland die grundsätzliche Gestaltung um 1500 die gleiche wie 150 Jahre vorher.

Erst das wundervolle Temperament flämischer Künstler schafft hier am Anfang des 16. Jahrhunderts Wandel: der Altarschrein selbst windet und bäumt sich in der Mitte empor, in der beherrschenden Mittelstellung die volkreiche pathos-erfüllte Golgathaszene. Kann man den Durchschnittstypus des deutschen Altarschreins dem ruhigen, sinnenden Gebetehersagen vergleichen, umspielt von kleinen Nebengedanken und Sorgen, so mag man hier an die brünstig gehobenen Hände ekstatisch glaubender Beter denken.

Diese glanzvolle Epoche ist von kurzer Dauer. In den 60er und 70er Jahren tauchen in allen Gegenden Deutschlands italienisch geformte Altäre auf: in Pommsen[1] (1560), Augustusburg[2] (1571), Annnaberg[3] (1522), Xanten[4], Brauweiler[5] (1552), Schwerin[6] und Bismarck[7] (1574). Diese ersten renaissancemäßigen Werke behalten eine gewisse Steigerung der Mitte und die Betonung des Mittelfeldes bei, aber der ganze grandiose Rhythmus der flämischen Altäre ist dahin. Nicht zufällig wohl. Denn mit dem Abflauen der künstlerischen Kraft geht das Erstarken des selbstbewußten religiösen Willens Hand in Hand. In der protestantischen Kirche entsteht dem Altarschmuck ein schlimmerer Feind, als äußere Not und künstlerische Unfähigkeit. Es ist hier die Katastrophe der Altarschmuckentwicklung gegeben. Denn im Protestantismus spricht nicht mehr das Symbol,

[1] Abb. Kgr. Sachsen XX, Fig. 279
[2] Abb. Kgr. Sachsen VI, Fig. 33.
[3] Abb. Kgr. Sachsen IV, Taf. VIII, X.
[4] Abb. Rheinprov. I, S. 265.
[5] Abb. Rheinprov. IV 1, Taf. IV.
[6] Abb. Mecklenburg II, 187.
[7] Abb. Westfalen XXVI, 22.

sondern die Wahrheit selbst. Ein Zirkel hat sich vollendet: die Idee des Lehrers der ewigen Wahrheit ist vom Protestantismus wieder aufgenommen, vergeistigt: nicht mehr am Altar allein und in erlesener Priesterkaste lebt der freie Geist, sondern in der ganzen Gemeinde derer, die Ihn erfassen. — Und es ist eine vortreffliche Symbolik: am nachreformatorischen Altar der katholischen Kirche wird die Säule zum wichtigsten Glied des Schmuckes[1] — das jetzt völlig dekorative, völlig geistlose Werkzeug des Tragens.

[1] R. Hoffmann: «Der Altarbau . .», S. 59.

ANHANG

I. Tabelle der Leben-Jesu-Szenen des Altarschmucks bis zum XIV. Jahrhundert[1].

Darstellungen.	Jahrhundert.	Ort.
1. Himmelfahrt, Begegnung, Anbetung der Könige.	VIII.	Cividale.
2. Verkündigung, Geburt, Darstellung, Hochzeit zu Kana, Christus und der Hauptmann zu Kapernaum, Verklärung, Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, Blindenheilung, Golgatha, Auferstehung, Himmelfahrt.	IX.	Mailand.
3. Verkündigung, Geburt, Darstellung, Kindermord, Taufe Christi, Die Jüngerberufung, Einzug in Jerusalem, Passion, Golgatha, Auferstehung, Schlüsselgewaltverleihung an Petrus, Errettung Petri aus dem Wasser, Himmelfahrt.		Rom (Vestes altaris).
4. Verkündigung, Geburt.		St. Riquier.
5. Golgatha.		» »
6. Auferstehung.		» »
7. Himmelfahrt.		» »
8. Einzug in Jerusalem, Golgatha, Christus in der Vorhölle, Himmelfahrt.	X.	Venedig.

[1] Solche Szenen des Lebens Jesu, die vereinzelt in anderen Zyklen sich finden z. B. Seite 52. Taufe Christi als Szene eines St. Johannes-Zyklus, werden im Folgenden nicht aufgeführt.

Darstellungen.	Jahrhundert.	Ort.
9. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Flucht nach Aegypten, Hochzeit von Kana, Taufe, Christus und die Samariterin (?), Auszug Christi (?), Predigt Jesu.	X.	Lüneburg.
10. Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Jesus auf dem Oelberg und Jesus zu den Jüngern sprechend, Judas' Verrat und Schwerthieb Petri, Geißelung Christi, Dornenkrönung, Schmerzensweg, Golgatha, Frauen am Grabe.	XI.	Aachen.
11. Verkündigung, Begegnung, Zug nach Bethlehem, Geburt, Engel bei Joseph, Verkündigung an die Hirten, Könige bei Herodes, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht, Kindermord, Taufe, Verklärung, Christus von zwei Engeln bedient, Berufung Petri, Mutter und Brüder Jesu vor Jesus, Jesus und die Samariterin, Acht Wundergeschichten (zu Kana, Nain, Teich Bethesda, Fischzug, Lazari Erweckung, Blindgeborenen-Heilung, Gichtbrüchigenheilung, Brotvermehrung), Abendmahl, Fußwaschung, Golgatha, Würfelspiel, Grablegung, Frauen am Grabe, Christus in der Vorhölle, Noli me tangere, Ungläubiger Thomas, Emmausmahl, Christus erscheint seinen Jüngern, Christus erscheint zum dritten Male, Himmelfahrt.		Salerno.
12. Verkündigung, Geburt, Gabriel und Joseph, Darstellung.		Barcelona.
13. Zug der drei Könige, Maria mit Kind und Joseph, Begegnung, Verkündigung, Darstellung.	XII.	Barcelona.
14. Verkündigung, Begegnung, Drei Könige anbetend, Flucht.		Vich.
15. Anbetung der Könige, Einzug in Jerusalem.		Vich.
16. Christus vor Pilatus.		Lérida.
17. Verkündigung, Begegnung, Geburt, drei Könige, Darstellung.		Barcelona.

Darstellungen	Jahrhundert.	Ort.
18. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Könige vor Herodes, Flucht nach Aegypten, ?, Darstellung, Wunder zu Kana, ?, Taufe, Versuchung, Verklärung, Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt.	XII.	Kopenhagen (Sindbjerg).
19. Verkündigung, Begegnung, Hirtenverkündigung, Herodes befiehlt den Kindermord, Könige anbetend, Darstellung, Flucht, Taufe, Versuchung, Verklärung, Einzug Jesu in Jerusalem, Fußwaschung, Judaskuß, Geißelung, Golgatha, Christus in der Vorhölle.		Kopenhagen (Tamdrup).
20. Verkündigung, Geburt, Könige anbetend, Kindermord, Flucht, Judaskuß, Schmerzensweg, Golgatha, Lanzenstoß und Tränkung, Frauen am Grabe, Himmelfahrt.		Stockholm (Broddetorp).
21. Verkündigung, Geburt, Engel bei Joseph, Hirten segnen den Stern, Könige Geschenke überbringend, Herodes befiehlt den Kindermord, Kindermord, Golgatha, Christus vor der Hölle, Christus in der Vorhölle, Auferstehung, Frauen am Grabe, Abendmahl in Emmaus, Ungläubiger Thomas.		Kopenhagen (Oelst).
22. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Darstellung, Könige anbetend, Flucht, Leidensweg, Golgatha, Frauen am Grab, Christus in der Vorhölle.		Kopenhagen (Sahl).
23. Verkündigung, Geburt, Begegnung, Könige anbetend, Darstellung.		Kopenhagen (Stadil).
24. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Zug der drei Könige, Könige anbetend, Darstellung, Herodes befiehlt den Kindermord, Bethlehemitischer Kindermord, Taufe Christi.		Kopenhagen (Tvenstrup).
25. Kreuzabnahme.		Bardone.
26. Verkündigung, Geburt, Darstellung, Taufe, Abendmahl, Golgatha, Höllenfahrt, Frauen am Grab, Ungläubiger Thomas, Himmelfahrt.		Venedig.
27. Verkündigung, Geburt.		Carrière-St. Denis.

Darstellungen.	Jahrhundert.	Ort.
28. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Drei Könige anbetend, Darstellung, Flucht, Judaskuß, Golgatha.	XII.	Città di Castello.
29. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Zug der Könige, Darstellung, Flucht, Kindermord, Jesus im Tempel, Taufe, Kanawunder, Nainwunder, Blutflüssiges-Weib-Wunder, 5000-Speisung, Lazari Auferweckung, Magdalena trocknet Jesu Füße, Abendmahl, Verhöhnung, Geißelung, Golgatha, Christus in der Vorhölle, Frauen am Grabe, Himmelfahrt.	XIII.	Stockholm (Biscopskulla).
30. Verkündigung, Geburt, Berufung Petri.		Siena.
31. Geburt, Hirtenanbetung.		Siena.
32. Verkündigung, Geburt, Könige anbetend, Darstellung, Auferstehung.		Pisa.
33. Verkündigung, Der Engel ermahnt Joseph, Begegnung, Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung, Jesus im Tempel, Wunder zu Kana, Taufe, Versuchung, Wunderbarer Fischzug, Gichtbrüchigenheilung, Auferweckung von Jairi Tochter, Lazari Auferweckung, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Oelbergszene, Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Golgatha, Auferstehung, Vorhöllenszenen, Noli me tangere, Der ungläubige Thomas, Himmelfahrt.		Ascoli-Piceno.
34. Verkündigung, Begegnung der Könige mit der tiburtinischen Sybille, Verkündigung an die Hirten, Darstellung.		Kristiania.
35. Einzug Christi in Jerusalem, Magdalena trocknet Christi Füße, Fußwaschung, Oelbergszene, Judaskuß, Geißelung, Dornenkrönung, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Golgatha, Kreuzabnahme, Frauen am Grabe, Vorhölle, Auferstehung, Noli me tangere, Christus und zwei Jünger, Christus entschwindet in Emmaus, Himmelfahrt.		Mareuil-en-Brie.
36. Geburt, Anbetung der Könige, Kindermord, Flucht.		St. Denis.

Darstellungen	Jahrhundert.	Ort.
37. Kreuzigung.	XIII.	St. Denis.
38. Frauen am Grab, Noli me tangere.		Troyes.
39. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Anbetung der Hirten, Könige vor Herodes, Anbetung der Könige, Bethlehemitischer Kindermord.		Angers.
40. Golgatha, Jesus vor Kaiphas, Frauen am Grabe.		Berlin.
41. Golgatha, Geißelung, Kreuztragung, Christus vor Pilatus, Auferstehung.		Berlin.
42. Noli me tangere, Magdalena trocknet Jesu Füße.		Wernigerode.
43. Verkündigung, Könige Geschenke bringend, Darstellung, Taufe, Geißelung, Golgatha, Christus in der Vorhölle, Auferstehung.		Lüne.
44. Verkündigung, Drei Könige mit Geschenken.		Goess.
45. Auferweckung der Tochter des Centurionne, Christus und die Ehebrecherin, Vermehrung der Brote, Einzug in Jerusalem, ?, ?, ?, ?		London (Westminster Abtei).
46. Golgatha.		Pampelona.
47. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Engel bei Joseph, Anbetung der Könige, Darstellung, Golgatha.	XIV.	Hammer.
48. Geißelung, Kreuztragung, Golgatha, Kreuzabnahme, Frauen am Grabe.		Hauge.
49. Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Golgatha, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung.		Nes.
50. Kreuztragung, Geißelung, Golgatha (Mittelfeld), Christus in der Vorhölle, Auferstehung.		Röldal[1].
51. Verkündigung, Begegnung, Verkündigung an die Hirten, Geburt.		Aardal.
51 a. Kreuztragung, Vorhöllenszene, Golgatha, Auferstehung, ?.		Aardal.
52. Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Gefangennahme, Verspottung, Geißelung, Kreuz-		Eid.

[1] Diese Szenen bleiben infolge Versehens auf S. 61 unerwähnt.

Darstellungen.	Jahrhundert.	Ort.
tragung, Golgatha, Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle, Frauen am Grabe, Auferstehung, Himmelfahrt.		
53. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Anbetung, Darstellung, Hirtenverkündigung, Herodes mit Mordbefehl, Kindermord, Christus im Tempel (zwölfjährig), Maria, Joseph und zwölfjähriger Christus.	XIV.	Kopenhagen (Lyggum).
54. Verkündigung, Geburt, Hirtenverkündigung, Darstellung, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten.		Kopenhagen.
55. Verkündigung, Geburt, Anbetung, Gefangennahme, Geißelung, Golgatha, Auferstehung.		Sadenbeck.
56. Oelberg, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Golgatha, Himmelfahrt.		Bern.
57. Verkündigung, Geburt, Könige anbetend, Darstellung, Flucht, Oelbergszene, Judaskuß, Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung, Golgatha, Beweinung, Grablegung, Auferstehung, Noli me tangere, Vorhöllenszene, Christus erscheint den Jüngern, Himmelfahrt.		Salzburg.
58. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Könige anbetend, Darstellung, Flucht nach Aegypten, Taufe, Versuchung, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Oelbergszene, Gefangennahme, Geißelung, Golgatha, Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt.		Halberstadt.
59. Judaskuß, Geißelung, Kreuztragung, Golgatha, Grablegung, Vorhölle, Noli me tangere.		Louvre (Narbonner Parement).
60. Begegnung, Geburt, Könige anbetend, Darstellung, Auferstehung, Himmelfahrt.		Pisa.
61. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Hirtenverkündigung, Zug der drei Könige, Anbetung der Könige, Darstellung, Kindermord, Predigt Jesu, Judaskuß, Christus vor Herodes, Golgatha, Frauen am Grab, Ungläubiger Thomas, Himmelfahrt.		Pistoja.

Darstellungen.	Jahrhundert.	Ort.
62. Könige vor Herodes, Anbetung der Könige, Heimweg der Könige von Bethlehem.	XIV.	Mailand.
63. Verkündigung, Verkündigung an die Hirten, Geburt, Anbetung der Könige, Taufe, Abendmahl, Judaskuß, Geißelung, Golgatha, Grablegung, Vorhölle, Auferstehung, Ungläubiger Thomas, Himmelfahrt.		Vich.
64. Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Judaskuß, Christus vor dem Hohepriester (?), Christus vor Herodes (?), Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung, Annagelung, Golgatha, Kreuzabnahme, Grablegung, Drei Frauen am Grabe, Vorhölle, Noli me tangere, Christus und zwei Jünger, Ungläubiger Thomas, Himmelfahrt.		Vich.
65. Verkündigung, Begegnung, Geburt, Darstellung, Annagelung, Golgatha, Kreuzabnahme, Geißelung, Christus vor Pilatus, Kreuztragung.		Mudjar.
66. Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Taufe, Versuchung, Verklärung, Lazari Auferweckung, Abendmahl, Judaskuß, Geißelung, Golgatha, Grablegung, Vorhöllenszenen, Auferstehung.		Gerona.
67. Verkündigung, Geburt, Drei Königeanbetung, Darstellung, Kindermord, Flucht.		Hamburg (Grabow).
68. Handwaschung Pilati, Kreuztragung, Oelberg, Gefangennahme, Dornenkrönung, Geburt, Verkündigung, Darstellung, Flucht.		Dobberan.
69. Verkündigung, Geburt, Darstellung, Geißelung, Kreuztragung, Auferstehung.		Dobberan.
70. Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Hirtenverkündigung, Beschneidung, Darstellung, Königeanbetung, Flucht, Kindermord, Christus im Tempel.		Hamburg (Buxtehude).
71. Abendmahl, Oelberg, Judaskuß, Geißelung, Christus vor Pilatus, Kreuztragung, Golgatha, Beweinung, Grablegung, Vorhölle, Auferstehung, Noli me tangere, Christus erscheint einen Jüngern, Christi Himmelfahrt.		Burg.

Darstellungen.	Jahrhundert.	Ort.
72. Anbetung der Könige.	XIV.	Schleswig.
73. Verkündigung, Geburt, Könige anbetend, Darstellung, Flucht, Taufe, Golgatha, Geißelung, Christus vor Herodes, Kreuztragung, Auferstehung.		Cismar.
74. Oelberg, Judaskuß, Christus vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Golgatha, Kreuzabnahme, Auferstehung.		Allendorf.
75. Verkündigung, Begegnung, Gang nach Bethlehem, Geburt, Bad des Christkindes, Hirtenwerk, Drei Könige anbetend, Darstellung, Kindermord, Flucht, Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Oelberg, Judaskuß, Christus vor Pilatus, Geißelung, Verspottung, Kreuztragung, Golgatha, Kreuzabnahme, Grablegung, Vorhölle, Auferstehung, Noli me tangere, Himmelfahrt.		Köln (Klaren-Altar).
76. Golgatha, Noli me tangere, Drei Frauen am Grabe.		Klosterneuburg.
77. Verkündigung, Begegnung, Darstellung, Flucht.		Dijon.
78. Verkündigung, Begegnung, Golgatha.		Cluny-Museum.
79. Verkündigung, Begegnung, Geburt.		Cluny-Museum.
80. Geißelung, Golgatha, Grablegung.		Berlin (Kaiser Friedrich-Museum).
81. Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung.		Orvieto.
82. Beweinung Christi.		Siena.
83. Die ganze Geschichte Christi.		Siena.
84. Verkündigung, Geburt, Anbetung, Schmerzensmann, Taufe, Auferstehung, Pfingsten.		Pisa.

II. Die nordischen kupfervergoldeten Altarantependia und -retabula des 12. Jahrhunderts.

In Norwegen, Schweden und besonders Dänemark befindet sich eine Reihe von Antependien und Retabula, die heute in der wissenschaftlichen deutschen Literatur[1] größtenteils unbekannt sind und doch zu den ausgezeichnetsten Stücken ihrer Art gehören.

Sie stammen alle aus dem 12. Jahrhundert.

Vorbilder aus dem Orient haben hier nicht gefehlt. König Sigurd Jorsalfarer[2] ließ im Jahre 1111 in Griechenland ein kostbares Antependium aus Silber und Kupfer, reich mit Edelsteinen und Emaille verziert, anfertigen und 1127 in der Kreuzkirche zu Konghelle aufstellen; es ging dann verloren.

Eine weitere Notiz meldet von einem Antependium, das der isländische Bischof von Skaalholt, Paal Jonssön (1195—1211), vom Goldschmied und Holzbildhauer Thorstein anfertigen ließ, wozu er viel Gold und Silber hergab. Die Platten der Tafeln waren aus Walroßzahn geschnitzt.

Die wichtigsten Altarwerke finden sich in Kopenhagen im Nationalmuseum, aus Sindbjerg, Tamdrup, Lisbjerg, Odder, Oelst und Tvenstrup; ein sehr interessantes ist im Stockholmer Nationalmuseum, aus Broddetorp stammend; drei weitere befinden sich in den kleinen Dorfkirchen von Sahl und Stadil in West-Dänemark und von Lyngsoe in Süd-Schweden.

Ihr Gemeinsames in der Anordnung der Antependien: Christus thront in der Mandorla, mit seiner Rechten[3] das Buch haltend, mit der Linken segnend; ihn umrahmen oder flankieren rechteckige Felder mit Szenen seines Lebens oder mit Apostelgestalten; die Felder sind durch breite Leisten getrennt, auf deren Kreuzpunkten Edelsteinimitationen angebracht waren.

Die Umrahmung: ein dreifacher breiter Rand, dessen mittelster Streifen in der Art eines gedrehten Taus gewölbt ist; der äußerste Streifen enthält gewöhnlich lateinische Inschriften, meist in lateinischem Versmaß. In den Ecken des Rahmens: Medaillons mit den Evangelistensymbolen, in der Mitte der Horizontallinien: oben das Lamm, unten meist eine Taube.

---

[1] Die wenigen Abb. in Mohrmann u. Eichwede «Germ. Frühk.» sind unzureichend.

[2] Beckett, 1857, S. 19.

[3] Die Angaben sind hier und später vom Beschauer aus zu verstehen.

Die Mittelfigur hat ein etwa doppelt so starkes Relief, wie die seitlichen Felderfiguren.

Ausnahmen bilden die Werke von Lisbjerg und Lyngsoe in ihrer Anordnung und ihren Darstellungen.

Ihr Gemeinsames in der Gestaltung der Retabula: ein breiter Bogen — gebildet aus drei Rahmenrunden — wölbt sich frei über dem Kruzifixus; unter dem Kruzifixus thront auf dem predellaartigen Brett Christus zwischen dem Coetus Apostolikus, der unter Rundbogen steht.

Eine Ausnahme bildet das Werk aus Broddetorp.

DAS ANTEPENDIUM AUS SINDBJERG.

Höhe 1,00 m, Breite 1,74 m; Größe der Felder innen: Höhe 19½ cm, Breite 18 cm.

Die Umschrift[1] des Rahmens ist nur fragmentarisch erhalten: 1. auf dem oberen Rand, 2. dem Rande der rechten Seite und 3. einige Buchstaben auf dem Rande der linken Seite.

1. salve stella maris solem vite . . rabis celorvm regit riadant tres dona sabei.
2. dvcitvr egyptvm regem fvgiens maledictvm.
3. . . virgo . . .

Die Darstellungen sind bis auf vier, Geburt, Christus thronend, Synagoge, Grablegung Christi, alle entfernt, wie auch die Umrahmung größtenteils zerstört ist. Doch auf den Schrägflächen über den meisten Feldern ist mit Beziehung auf die darunter befindliche Darstellung eine Inschrift angebracht, die das Thema angibt.

Die Folge der Szenen geht von links nach rechts reihenweise, nur zwei Standfiguren rechts und links von Christi Sitz (Kirche und Synagoge) unterbrechen die Reihe.

Die Inschriften bezw. ihre Reste sind die folgenden:

1. Nur zwei Buchstaben sind erhalten: ra; wohl vom Engelsgruß herrührend.
2. elizabeth ma
3. nato dno
4. angelvs ad pastores

[1] Die im Folgenden und später angegebenen Inschriften sind auf den Altarwerken selbst in großen lateinischen Buchstaben ausgeführt; die einzelnen Worte sind gewöhnlich durch Doppelpunkte getrennt. Die Abkürzungen der Originale sind aufgelöst worden.

5. magi ad he
6. Reste der Inschrift fvga in egip
7. Fehlt
8. pvrificacio
9. eccla
10. sina mit Abkürzungsstrich über dem a
11. innvpsiis
12. baptismvs
13. temptatio dni
14. tranfigvraci
15. depositio domini
16. resio dni
17. ascensio
18. pentecosten.

Erhalten sind nur die Darstellungen von Nr. 3, 10, 15 und 17 und der Christus in der Mitte des Antependiums.

Christus thront auf einem Sessel, dessen hintere Pfosten in Tierköpfe auslaufen; er hat in der Rechten eine quadratische Tafel mit Perlenrandverzierung. Er segnet mit der Linken. Seine Füße ruhen parallel gestellt auf einem Schemel. Hinter dem Stuhl ist ein Vorhang angedeutet. — Die Inschrift auf der Innenseite der Mandorla lautet: «hic est maiestas cum totum velle potestas».

10. Die Synagoge rechts von Christus im schmalen Feld: eine lange weibliche Gestalt mit verbundenen Augen, mit einem Stab in der Linken.

3. Die Geburt Christi: links über der Mandorla Christi. Das Bett, in dem Maria liegt, steht schräg zur Bildfläche und parallel zur Mandorlawölbung; seitlich links vom unteren Bettende ist ein Gefäß, wohl als Ueberrest der byzantinischen Badeszene. Höher darüber sitzt Joseph, den Kopf auf die linke Hand gestützt, über ihm ein Häuserprospekt. Die dreieckige Fläche zwischen Joseph und dem schräg stehenden Bett Marias nimmt ein Weihrauchfaß schwingender fliegender Engel ein; über ihm die Krippe, in der das Kind liegt, darüber die Köpfe der Tiere und der Stern; die Ecke rechts davon nimmt wieder ein Häuserprospekt ein.

15. Die Grablegung ist nur zum Teil erhalten: im unteren und oberen Teil. Man sieht unten: links den unteren Teil der Gestalt eines Geistlichen, dann nach rechts hin: den unteren Teil einer männlichen Gestalt, dann den Kruzifixus, dessen rechter Arm und linke Hand erhalten sind, dann einen Mann, der den Nagel aus der

rechten Hand herauszieht, dann Johannes die Linke an der Wange, in der Rechten ein Buch haltend. Der obere Teil wird von der Gestalt Christi eingenommen; eine kleine, mit Schurz bekleidete Gestalt wird von zwei Engeln nach oben getragen.

17. Die Himmelfahrt ist vollständig erhalten. In der Mitte der oberen Hälfte steht Christus in der dreifachen Mandorla, in der Rechten ein Buch, die Linke segnend erhoben; neben der Mandorla hervorragend je ein mit dem Kopf nach unten gewandter Engel, rechts mit Sprechgestus, links ein Rund haltend. Links vom linken Engel wird noch der Teil eines Engelflügels sichtbar. — Darunter stehen zehn Apostel, von zweien sind nur die Gesichter sichtbar. Der zweite nach links hin (von der Mitte aus) trägt einen Schlüssel; sonst tragen zwei Gestalten als Attribute: Bücher.

Das unplastische Ornament der Leistenkupferdeckung ist vielfach wechselnd: vier breitere umgeschlagene Blätter, die von einem Punkte ausgehen, zwischen zwei schmalere Blättchen; oder eine alternierende Wellenranke oder Bandmusterflechtwerk.

Der Künstler arbeitet im wesentlichen mit der Linie. Die Falten sind rein ornamental-linear gegeben, die Mittelfigur Christi ist verhältnismäßig stark (ca. 2 cm hoch) herausgetrieben und hält eine Reliefebene inne.

DAS ANTEPENDIUM AUS TAMDRUP.

Nahe steht dem eben erwähnten Werk das Antependium aus Tamdrup[1], das nur in ungerahmten und verstümmelten Tafelresten auf uns gekommen ist.

In der Mitte thront in einer vierblättrigen Mandorla Christus; zu seinen Seiten schmiegen sich zwei kleine Gestalten in die Rundung; die linksstehende eine Frau mit einer Krone auf dem Kopf, die rechtsstehende ein bärtiger Mann, beide die Hände anbetend erhoben: Kirche und Moses (?); unter Christi Fußschemel eine wagerecht ausgestreckt liegende menschliche Gestalt!

In den Ecken des Mittelteils die Evangelistensymbole, von denen der Matthäusengel durch geschickte und geistreiche Einordnung in die Fläche sich auszeichnet.

Die Tafeln, die hier zu den Seiten Christi angeordnet sind, stellen folgende Sujets dar (von links nach rechts):

[1] Gute Fotos in der Bibliothek des Kunstgew.-Mus. in Berlin, Mappe 1302.

1. Verkündigung; links der Engel, rechts Maria stehend, zwischen ihnen ein Lesepult.
2. Begegnung; die beiden Frauen halten sich umarmt, links von ihnen ein Mann.
3. Ein Engel, sprechend die Rechte erhoben, vor ihm rechts zwei Männer, die einen Arm nach oben strecken; der vordere hält in der Rechten einen Stab. Es ist hier wahrscheinlich die Verkündigung an die Hirten dargestellt.
4. Herodes befiehlt den bethlehemitischen Kindermord. Ein König sitzend, in der Rechten ein bloßes Schwert, die Linke im Sprechgestus erhoben, wendet er sich nach rechts zu zwei Männern, deren vorderer durch einen spitzen Hut und einen Bogen ausgezeichnet ist; unter dessen Füßen ist ein Kopf zu sehen
5. Anbetung der Könige. Maria sitzt rechts, mit dem Kind auf dem rechten Bein, in scharfer Profilstellung — ausnahmsweise! sonst regelmäßig Enfaceansicht — auf einem reichverzierten Thronsitz. Links vor ihr, ebenfalls im Profil gesehen, die drei barhäuptigen Könige, so eng aneinandergepreßt, daß die Zuteilung der Körper und der fünf Beine zu den Körpern bei den beiden ersten Königen schwer ist. Der eine hält in einer mantelbedeckten Hand ein Gefäß empor.
6. Darstellung im Tempel: rechts Simeon, links von ihm der Altartisch, auf dem das Christkind steht, dessen Hände einerseits von Simeon, andererseits von Maria, links von Christus stehend, gehalten werden; links von Maria Joseph mit zwei Tauben im Arm. Joseph und Simeon im Dreiviertelprofil, Christus en face.
7. Flucht nach Aegypten. In der Mitte Maria auf dem Esel, mit dem Kind, das auf ihrem linken Bein nach rechts gewandt sitzt, rechts davon hinter dem Eselskopf Joseph, wie Maria im Dreiviertelprofil nach links sehend. Links von Maria eine nicht mehr erkennbare Gestalt, wohl der Engel, der den Weg weist.
8. Die Taufe Christi. In der Mitte Christus im «Wasserberge» (durch parallele Wellenlinien verdeutlicht), den linken Arm mit Sprechgestus vor die Brust gehalten, mit dem rechten nach links unten schräg zeigend. Links vor ihm Johannes Baptista, wie Christus im Dreiviertelprofil, mit seinem linken Arm sein Gewand festhaltend, seine rechte Hand über das Haupt Christi ausgestrekt [illegible]. Unter dem Heiligenschein Christi ist ein spitzer Rest

sichtbar, wohl von einer Taube herrührend. Rechts von Christus befindet sich ein Gebilde ähnlich einem nach unten gekehrten Füllhorn.

9. Versuchung Christi durch den Teufel. Beide in geradem Profil gesehen. Rechts steht Christus, die linke Hand vor der Brust geschlossen, die Rechte mit geschlossener Faust erhoben. Vor ihm links der Satan, seine Rechte sprechend erhoben, mit seiner Linken nach unten zeigend, wo acht Steine am Boden liegen. Der Satan hat menschlichen Körper mit Rindskopf und spitzen Hörnern.

10. Rechts ein mit Heiligenschein versehener Mann, dessen flatternder Gewandzipfel sich zwischen ihm und den links etwas tieferstehenden Teufel bauscht; unter ihm und halbhoch hinter ihm ein Stadtprospekt. Der Teufel mit tierischem Kopf ohne Hörner steht halb ins Knie gesunken vor dem Heiligen und schwingt über sich mit beiden Händen eine Fahne, zugleich den Zeigefinger der rechten Hand erhoben. — Dies hier eingefügte Bild kann nicht hierher gehören, da die Versuchung Christi schon einmal gegeben ist und die Aktion mit der Fahne in der Bibel nicht erwähnt wird; es wird zu einem anderen Antependium gehört haben.

11. Verklärung Christi. Auf einer Erhöhung steht in der Mitte Christus, en face gesehen, zwischen zwei, im Dreiviertelprofil gesehenen langbärtigen Greisen. Den freien Raum rechts, links und zwischen den Personen, nehmen schräge Streifen ein: die Versinnlichung des himmlischen Glanzes. Darunter zwei mit dem Gesicht nach unten liegende Gestalten (von Aposteln).

12. Einzug in Jerusalem. In der Mitte Christus auf einem Esel reitend, im Profil, die rechte Hand segnend erhoben. Links hinter ihm vier Gestalten; rechts oben ein Stadtprospekt, rechts unten eine kleine gewandausbreitende Gestalt.

13. Fußwaschung. Links vor einem Arkadenprospekt die gebeugte Gestalt Christi, im Dreiviertelprofil; vor ihm ein spitz nach unten zulaufendes Gefäß. Er hält in seinen Händen darüber den linken Fuß Petri, der rechts sitzt, mit der linken Hand sein Gewand hochhaltend, die Rechte sprechend erhoben. Darüber undeutlich die Köpfe weiterer Apostel.

14. Judaskuß. Links Jesus und der langbärtige Judas, der Christi Hals umarmend ihn küßt, rechts Krieger, deren Vorderster eine Fackel trägt.

15. Geißelung Christi. In der Mitte Christus, fast en face gesehen, die Hände hoch an eine Säule gefesselt; links von ihm ein Henkersknecht mit beiden Armen nach links, wohl zum Schlage ausholend (die Platte ist wie alle andern verstümmelt), rechts von Christus ein anderer Henker ohne Aktion stehend.

16. Golgatha. Christus den Kopf im Profil geneigt. Links von ihm Maria im Dreiviertelprofil, die Hände vor der Brust gefaltet. Rechts Johannes, mit der Linken den Kopf stützend, die Rechte vor der Brust. Ueber den Kreuzarmen undeutliche Reste von Gestalten.

17. Höllenfahrt Christi. Links steht vor einem Hausprospekt Satan, von rechts tritt tänzelnden Schrittes Christus auf ihn zu mit einem Stab in der linken Hand, die Rechte sprechend erhoben.

Die Komposition ist bei der Mehrzahl der 15 Szenen (zehn) eine die Seiten betonende; die agierenden Personen stehen an den Seiten.

Der Künstler arbeitet in der Hauptsache noch mit Linien, die aber breiter sind als bei dem Sindbjergantependium und ein stärkeres Gefühl für Plastik verraten. Die Plastik ist gleichmäßig hoch.

Ferner befinden sich im Nationalmuseum in Kopenhagen sieben Platten[1], deren Zusammengehörigkeit zweifelhaft ist, da sie durch Verstümmelung großenteils undeutbar geworden sind. Es scheint sich zum Teil wohl um die Geschichte eines heiligen Bischofs zu handeln.

1. Auf der ersten Platte stehen zwei Männer vor Arkaden, einander mit Sprechgesten zugewandt.
2. Unter einem Kleeblattbogen steht gebückt, mit gehobener Linken ein Mann, dessen Rechte in einer großen Umhüllung steckt, die er über brennendes Feuer hält, darüber eine segnende Hand[2].
3. Ein Mönch mit der Bischofsmütze in der Rechten und einer Buchtafel in der Linken steht vor einem mit auf das Knie gestützten Schwert sitzenden Könige.
4. Ein Heiliger tauft einen nackten im Bottich stehenden Mann.
5. Diese Tafel zeigt die Transportierung eines Antependiums; es wird von drei Leuten gehalten; vom Mittelsten sind nur die beiden Hände unterhalb des Antependiums sichtbar.
6. Ein Mann gebückt und anbetend vor einem Altare und einer darüber befindlichen Kanzel stehend, auf der noch die Hände des daraufstehenden Priesters sichtbar sind.

Der Stil ist der gleiche wie in Tamdrup.

[1] Angefügt unter dem Tamdrup-Antependium.
[2] A. . . in Danmarks Riges Historie, S. 331.

DER AUFSATZ AUS ODDER.

Länge 1,73 m, Höhe 1,04 m; die «Predella» 36 cm hoch.

Das Predellabrett hat als Umrahmung oben und an den Seiten einen doppelten Rand: innen gedrehtes Tauwerk, außen an den Seiten Ornamentik, oben die Namen der Apostel enthaltend; unten ist der Rahmen nur einfach und ornamentiert.

Die «Predella» enthält in der Mitte Christus, thronend auf einem Sessel, dessen vordere Stuhlbeine nach oben verlängert in Tierköpfen enden, während die hinteren in der Art von Bischofsstäben auslaufen.

Christus segnet mit der abgestreckten Linken und hält mit der Rechten ein offenes Buch mit der Inschrift: «ego sum via veritas et vita». Sein Gewand läßt die rechte Brustseite frei. Der Bogen, der ihn umschließt, ist kleeblattartig geformt und durchbricht nach oben hin die Horizontale der Predella. Rechts und links von ihm je fünf Gestalten in romanischen Arkaden mit Säulen, die unten kapitellartige Blätter zeigen und oben eine Endung haben, die durch doppelte Halbbogen basisartig geteilt wird. Der Raum zwischen den Rundbögen wird von breiten umgeschlagenen Blattbildungen eingenommen.

Die Heiligengestalten sind bärtig, außer der zweiten Gestalt links von der Mitte und der dritten Gestalt rechts von der Mitte. Ihre Attribute sind, von links nach rechts gesehen: 1. offenes Buch, 2. ohne Attribut, die Hände offen, die Innenseite nach außen gekehrt, vor die Brust gehalten. 3. offenes Buch, 4. Gefäß, 5. zwei Schlüssel, 6. Palmzweig, 7. offenes Buch, 8. Gefäß, 9. offenes Buch, 10. ebenso. — Die Namen darüber lauten, von links nach rechts gelesen: Matthäus, Bartholomäus, Philippus, Johannes, Andreas, Petrus, Paulus, Jakobus, Simon, Judas, Thomas, Matthias. Eine Identifizierung ist im allgemeinen nicht möglich, da es mehr Namen als Figuren sind, auch der Gesichtstypus der zweiten Gestalt links von der Mitte durchaus weiblich ist; interessant wäre der Palmzweig als Attribut Pauli.

Die Inschrift des Rundbogens über Christi Kopf lautet:

«michael jesvs christvs gabriel»

Ueber Christi Kleeblattbogen erhebt sich das Kruzifix, das an den drei freien Enden doppelte, breite, an den Enden umgeschlagene Blätter trägt. Ueber Christi Haupt die segnende Hand Gottes. Christus ist gekrönt mit einer fünfzackigen Krone; er ist mit einem vielfach gefältelten Schurz bekleidet.

An den Seitenenden der Predella erheben sich breite Pfosten mit breiten, doppelten Kapitellen, deren unteres breite plastische Blätterverzierung hat, deren oberes drei linienornamentierte Bretter darstellt.

Der Bogenrahmen ist dreifach: innen mit breiter, alternierender Wellenranke, dann ein gedrehtes Tau, dann ein schmaler Rand mit linearen sich schneidenden Rundbogen geschmückt. Oben gerade über dem Kruzifix ist auf dem Rahmen, ihn oben und unten überragend, ein spitzovales Medaillon mit Christi Himmelfahrt (Christus zwischen zwei ihn tragenden Engeln) angebracht.

Die Körper sind völlig plastisch gegeben, doch wirkt der vielfach gefältelte unruhige Faltenstil noch wesentlich linienhaft. Die Köpfe treten weit stärker als die Körper hervor, über die Umrahmung hervorragend. Die Augen sind wulstig vorspringend, umzogen von schmalen Wülsten, in länglichem Oval gegeben, die Pupillen eingeritzt.

Als Ornament dienen 1. kleine Halbkreise, die sich kreuzen, 2. schmale alternierende Wellenranken mit breiten Blüten. Es ist plastisch nur bei den Blättern zwischen den Arkaden der Rundbogen und an den Enden des Kreuzes.

In dem Faltenstil, wie auch in der Gesichtsbildung zeigt dieser Odder-Aufsatz nahe Verwandtschaft mit den Werken aus Lisbjerg und Broddetorp, zu denen wir jetzt kommen. Nur im Temperament herrschen Unterschiede. Der Meister der beiden kommenden Werke hat ein stärkeres feurigeres Temperament und strebt nach jäher Bewegung.

DAS ALTARWERK AUS BRODDETORP[1].

Das Antependium. Höhe: 0,95 m Breite: 1,28 m. Die Felder innen 14 1/2 cm breit, 16 1/2 cm hoch, die Länge der Mandorla Christi: 37 cm.

Das Antependium wird umrahmt von einem dreifachen breiten Rande. Der äußerste ist mit einer breiten alternierenden Wellenranke ornamentiert, die breite Blüten und im oberen Streifen auch Tiere in sich schließt. Dann kommt ein Taurahmen, endlich der innerste schmalste Rahmen mit einer Inschrift.

Diese lautet von oben links um den Rahmen herumlaufend: «angelvs domini annvnciavit marie mistica caldei dant svmmo mvnera

[1] Abb. in Forrer, «La Messe» I. Bd., Taf. XX. H. Hildebrand, «Sveriges medeltid» III. 2000. Svenska fornminnes föreningens tidskrift, VIII. Bd., S. 24 ff. (Hier auch Zeichnungen der Predelladarstellungen). Die Abbildungen sind in ihren Einzelheiten ungenügend.

regi ordo senatorvm sacer adstat apostolicorvm virginevm regem mortis rescindere legem prescit cor vatvm divinitvs irradiatvm.»

An den vier Ecken waren Runden mit den Evangelistensymbolen auf dem Rahmen aufgenagelt; links und rechts unten sind Spuren vom Markus-Löwen und Lukas-Stier allein noch erkennbar.

Das Antependium enthält in der Mitte Christus auf einem einfachen mantelüberdeckten Sitze, er segnet mit der Linken und hält mit der Rechten das offene Buch mit den Buchstaben A und Ω. Außerhalb der Mandorla sind in den Zwickeln vier Engel eingefügt, die die Mandorla tragen. Oberhalb dieses Mittelfeldes befinden sich zwei Medaillons im viereckigen Felde. In beiden ist ein antikischer Streitwagen, links mit zwei Pferden, rechts mit zwei Stieren bespannt. Im linken steht ein nackter Mann mit zackiger Krone, in der Rechten die Zügel, die Linke rückwärts emporgehoben. In dem rechten Wagen steht eine nackte weibliche Gestalt mit einer doppelspitzigen Kopfbedeckung, in der Rechten die Zügel, in der Linken eine Kugel nach rückwärts hochhaltend. Die langen Haare beider Gestalten fallen im Rücken herab und sind in Flechten zusammengebunden. Es sind Symbole des Tages und der Nacht[1].

Auf den Seiten spielt sich in je 6 Szenen die Geschichte Christi ab.

Die Sujets sind die folgenden (von links nach rechts reihenweise):

1. Verkündigung. Vor einem Doppelbogen steht der Engel und Maria, er mit einer Lilie in der Rechten, sie beide Hände empor gehalten.

2. Geburt. Maria liegt im Bett, das noch schräg zur Bildfläche gedacht ist, wie das Muster links zeigt; am Fußende rechts steht Joseph, die linke Hand an die Backe gelegt. Ueber dem Bett steht die Krippe mit dem Kind, darüber sieht man die Köpfe der Tiere.

3. Judaskuß. Vor einem Tor- und Stadtprospekt steht links Christus mit dem für ihn charakteristischen Kreuzheiligenschein versehen; von rechts kommt Judas schnellen Schrittes auf ihn zu, und legt seine linke Hand auf den Körper Christi. Dies Schema ist eigentlich für die Begegnung charakteristisch, besonders die Handhaltung der rechten Figur. Aber der Heiligenschein der linken Gestalt und die Einteilung des Antependiums weisen auf die Kußszene.

4. Leidensweg. Christus zwischen zwei Soldaten, von denen der Linksstehende in der Linken eine Keule trägt, die Rechte auf

---

[1] cf. Ferd. Piper: «Mythologie u. Symbolik . . .», S. 117, 142, 165.

Christi Schulter legt; während der Rechtsstehende mit der Rechten Christi Rechte umfaßt hält und seine Linke (zum Schlage) emporhebt.

5. Die drei Könige von links herschreitend; jeder trägt ein Gefäß vor sich; rechts oben in der Ecke der Stern.

6. Maria mit dem Kind auf ihrem rechten Knie. Sie sitzt in Dreiviertelprofil den kommenden Königen zugewandt in einem Rundbogen. Sie hält mit der Linken den Rocken hoch und hält mit der Rechten das segnende Kind fest.

7. Golgatha. In der Mitte der Kruzifixus mit stark geknickten Knien und nach links gebeugtem Oberkörper. Ueber dem geneigten Kopfe ist die segnende Hand Gottes sichtbar. Ueber den Kreuzesarmen je ein Medaillon; in dem linken ein en face gesehenes Brustbild in einem Mantel mit einer Kapuze über dem Kopf, das in der rechten Hand eine dünne Fackel emporhält; im rechten Medaillon ein in Profil gestelltes Brustbild ohne Kopfbedeckung mit langem Haar, das rechts und links von je einer Fackel flankiert wird. Von links her heraneilend umschlingt Maria den Gekreuzigten, während Johannes rechts ruhig steht, die mit dem Mantel bedeckte Linke zum Kopf hebend.

8. Der Kruzifixus zwischen Stephaton und Longinus. Christus steht ruhig am Kreuz. Ein Krieger links stehend, stößt ihm, die Lanze in die Brust und hebt die rechte Hand. Rechts vom Kreuz: ein Mann mit Essigschwamm auf einem Stab in der linken Hand, mit einem Eimer in der Rechten.

Ueber den Kreuzesarmen die gleichen Gestalten wie vorher, doch diesmal halten beide je eine Hand entsprechend hoch und halten in der anderen eine Fackel.

Die gleichen Gestalten kehren auf dem Lisbjergaufsatz, Christi Figur flankierend, wieder; aber mit dem Unterschiede, daß dort die Gestalt in der Kapuze neben sich einen Stern hat, und daß ihre Kapuze dort mit zwei Zipfeln versehen ist, während sie auf dem Broddetorp-Antependium als Verzierung der Kapuze Perlen hat. In Lisbjerg ist die Kapuzenträgerin deutlich als Frau charakterisiert und ihr Partner als Mann. So dürfen wir in Broddetorp, wo die Gesichter gleichmäßiger behandelt sind, ebenso wie in Lisbjerg an die Personifikationen von Sol und Luna denken.

9. Der bethlehemitische Kindermord. Links vorn ein Tisch, auf dem Gefäße stehen, in deren einem ein Hahn sich erhebt. Dahinter links ein Krieger mit bloßem Schwert, rechts der König in

der Linken ein Eßmesser, mit der Rechten auf den Hahn deutend[1]. Rechts vom Tisch zwei Männer, der eine in halbknieender Stellung rechts von dem König, in der rechten Hand ein keulenartiges Instrument tragend, die Linke auf den Tisch legend. Der andere, ein Soldat, hält in der Rechten eine nackte kindliche Gestalt an den Haaren in der Luft und schwingt in der Linken ein Schwert. Zwischen ihm und Herodes in der Luft ein kleiner Kopf.

10. Flucht nach Aegypten. Links oben ein Stadttorprospekt, darunter links unten Maria mit dem Kinde, das ein tafelartiges Buch trägt, auf dem Esel sitzend, auf dessen Rücken sie ihre Rechte legt. Rechts davon Joseph, in der Linken die Zügel des Esels haltend.

11. Himmelfahrt. Christus bis zur halben Höhe umrahmt von flatterndem Gewande, nach links schreitend, wo in der Ecke eine Anhöhe sich erhebt. Aus den Wolken darüber greift die Hand Gottes hervor und faßt die ausgestreckte Linke Christi am Handgelenk.

12. Drei Frauen im Grabe. In der Mitte ein Kasten — das Grab. Dahinter drei Frauen, jede mit einem Gefäß, das an langen Ketten herabhängt; die eine Hand halten sie gegen die Brust erhoben; rechts von ihnen der Engel mit der erhobenen Linken nach rückwärts deutend.

Der untere Streifen des Antependiums wird von sechs Feldern mit je zwei sitzenden Aposteln eingenommen. Sie halten jeder ein Buch in der Hand, mit der anderen machen sie meist Sprechgesten. Nur Petrus ist durch einen Schlüssel gekennzeichnet; andererseits hat der letzte Apostel rechts ein Attribut, das einer Lilie ähnlich ist.

Ueber dem Antependium erhebt sich ein Aufsatz — Höhe 1,21 m. Die «Predella» ist ein längliches Brett in doppeltem Rahmen (Inschrift und Taustreifen). Die Fläche ist mit einer alternierenden Wellenranke geschmückt, in deren Windungen die Hubertusjagd[2] eingeflochten ist.

Die Inschrift der Predella lautet: «hec svnt nomina sanctorom quorvm reliqvie in hac ecclesia continentvr clemens marcellus botvlfvs sebastianvs . . . ova vndecim millia virginvm in colonia.»

An den Enden erheben sich Pfosten mit allseitig abgeschrägten Knäufen mit Edelsteinimitation-Auflagen.

---

[1] Der Hahn verkündet krähend die Geburt Christi. cf. Svenska fornminnes etc. XI, 1902 («Hvem var ‚Staffan Stalle drang'»).

[2] cf. H. Hildebrand, «Sveriges Medeltid» III, 260.

In der Mitte der Predella erhebt sich das Kreuz mit dem Kruzifix, der auf einem schrägen Brett steht. An den Enden des Kreuzes sind breitere Vierecke angebracht, die die Evangelistensymbole in Medaillons enthalten.

Ueber Christus steht die Inschrift: «ego svm A et Ω initivm et finis». Darüber die Segenshand Gottes. Unter Christus: ein Feld mit einem Kelch.

Die Gestalten sind stärker plastisch herausgearbeitet, als in den bisher betrachteten Werken, die Köpfe haben unwesentlich stärkeres Relief als die Körper. Die Augen haben ein mäßig breites Oval des Augapfels, der stark hervorgetrieben von einem schmalen Wulste umzogen ist. Die Pupille ist ebensowenig wie auf den früheren Werken plastisch angedeutet. Nur der Christus der Mitte macht hier eine Ausnahme: seine Pupille ist stark herausgearbeitet und durch aufgesetzte Steine betont.

Diese gleiche Erscheinung und den gleichen Unterschied werden wir auch auf dem Lisbjerg-Antependium finden.

Die Mittelfigur ist bedeutend stärker herausgearbeitet wie die anderen Reliefs, aber dafür sind ihre Faltenzüge linienhaft geworden; diese gleiche Erscheinung charakterisiert auch das Lisbjerg Antependium.

DAS ALTARWERK AUS LISBJERG[1].

Das Antependium. — Höhe 0,97 m, Breite 1,58 m, Felder: Höhe 20 cm, Breite 14 cm.

Die Umrahmung ist im ganzen dieselbe wie im Broddetorp-Werk; mit diesen Unterschieden: auf den horizontalen Streifen sind noch zwei Medaillons angebracht; oben mit Lamm und Kreuz, unten mit (zerstörtem) Blattornament; der obere Innenstreifen ist mit erhöhtem Reliefschmuck versehen, der links vom Lammmedaillon kleine Runden enthält mit: 1. Brustbild eines Königs mit bloßem Schwert, 2. Leopard mit Vogel im Maul, 3. Heiligenbrustbild mit Lilie und Buch in den Händen, 4. Kentaur mit Spieß und Schild, 5. Raubvogel auf einem Tier stehend, 6. Vogel; rechts vom Lamm: eine komplizierte Wellenranke, in sich verflochtene Tiere und Vögel in altnordischer Verrenkung enthalten. Diese Verschlingung von Tieren,

[1] Abb. in Fleury, «La Messe» I Bd., Taf. 8[illegible]. — Engelhardt: «Udsigt over Museet for [illegible] Oldsagers Tilvaert i Aarene» 1863—1867, S. 152—157, in «Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie udgive af det Kongelige nordiske Oldskrift Selskab», Kopenhagen 1868.

Ranken und auf den drei anderen Seiten auch Menschen, umzieht auch die anderen Seiten, aber nur als Linienornament.

Die Umschrift des äußersten Randes lautet: links seitlich beginnend: «hortor vt intretis reqviem dvm tempvs habetis ne foribvs clavsis mea vos non avdiat avris venite benedicti patris mei percipite regnvm qviv obis paratvm est ab origine mvndi dicet dominvs».

Die Schrift des unteren Randes ist unleserlich geworden.

Das Antependium ist zerlegt in drei gesonderte Abschnitte, deren mittelster breiter ist als die Seitenteile und durch seine Musterung das formale Uebergewicht erhält. Während auf den Seiten je sechs Felder in drei Reihen angeordnet sind, ist im Mittelteil das Zentralfeld nach Art eines romanischen Torbogens gestaltet, in dem Maria mit dem Kind (in weit vorspringender Plastik gegeben) auf einem verzierten Sessel sitzt. Dies Mittelfeld wird eingefaßt von einem schräg rhombushaft verzogenen Schachbrettfelder-Muster, das mit Figuren und Szenen ausgefüllt ist.

In der Mitte thront Maria, gekrönt mit fünfzackiger Krone, in der Linken die Weltkugel, mit der Rechten das Christkind auf ihrem Schoße haltend, das mit der Linken segnet, mit der Rechten das tafelartige Buch hält; das Kind ist mit dreizackiger Krone gekrönt. Zwei Sterne füllen den Hintergrund des Torbogenfeldes aus.

Auf dem Rahmen über Maria steht «civitas hiervsal(em)» — der übrige Raum seiner Flächen wird von kleinen Runden eingenommen, die geflügelte Tiere und Vögel enthalten; der nach unten senkrecht weiter verlaufende Streifen unterhalb des Tores ist ähnlich dekoriert, wie der Rahmenstreifen rechts oben.

In den beiden Seitenfeldern steht je ein Cherubim in einem dreifach geschwungenen Bogen, die Hände seitlich ausgestreckt, auf einem Sternrosetten-Rund.

Im Felde über Maria ragen zwei Türme, zwischen ihnen durch ein Geflecht mit ihnen verbunden ein kleiner Bogen mit einer nach oben schwebenden Gestalt, die in Orantenart die Hände erhebt (wie bei dem himmelfahrenden Christus des Broddetorp Altars, ist hier links eine Anhöhe angedeutet), darüber schwebt ein Kreuz, das von zwei Heiligen, mit Buch und Verehrungsgestus flankiert wird.

Unterhalb Marias in zwei kleinen Dreiecken je ein Heiliger, beide mit Buch und der eine außerdem mit leerem Spruchband.

Dies Mittelfeld wird eingefaßt von folgenden Szenen und Figuren, von links oben nach rechts herum laufend,

1. Verkündigung; Maria mit Buch und Sprechgestus links, rechts Gabriel mit Lilie und Sprechgestus; seitliche Schilder geben ihre Namen.

2. Ein Engel das (Christ-)kind im Arm haltend.

3. Heiliger mit offenem Buch mit Inschrift «ionas», darauf deutend.

4. Heiliger mit Spruchband mit der Inschrift «iosve».

5. Zwei knieende Engel ein Kind zwischen sich tragend.

6. Marientod und transitus. Maria liegt in einem Bett, eingewickelt, am Kopf- und Fußende je ein Engel; über bezw. hinter Marias Bett Christus mit einem Kind im Arm, segnend.

7. Heiliger mit Buch und nebengeschriebener Angabe «helislv» (Elias).

8. Heiliger mit Buch und Spruchband mit der Inschrift «moyses» (Moses).

Auf den seitlichen Feldern sind Heiligengestalten, je zwei in drei Reihen auf jeder Seite, in verschieden gestaltetem Bogen, der immer mit Mauer- oder Torprospekt eingefaßt ist. Die Felder enthalten von links nach rechts gesehen:

1. Unter Kleeblattbogen in starker Bewegung (wieder in der Ecke die Hügelandeutung!) eine Heilige mit Buch und Lilienzweig.

2. Unter Dreiecksbogen: eine Heilige mit Buch, auf dem «pax» steht.

3. Unter einem zugespitzten Fünfecksbogen eine Heilige mit Gefäß in der Hand.

4. Unter einem mehrfachen Rundbogen eine Heilige mit Tafel.

5. Unter einem Viereckshogen eine Heilige mit Tafel und Kreuz in der Hand.

6. Unter einem Rundbogen eine sitzende Heilige mit Buch und Gefäß.

7. Unter einem Viereckshogen eine Heilige mit Blütenzweig.

8. Unter einem Rundbogen eine Heilige mit Tafel.

9. Unter einem Rundbogen eine Heilige mit Kreuz in der Hand.

10. Unter einem Rundbogen eine Heilige ihren Kopf stützend.

11. Unter einem Kleeblattbogen eine Heilige mit Tafel und Gefäß.

12. Unter einem Rundbogen eine Heilige mit Gefäß und Kreuz.

Zu den zwölf Gestalten gehören acht Inschriften, von links nach rechts reihenweise: «pax, spes, sta brigida, catecia, fides, patientia, caritas, modestia».

Sancta Brigida und Sancta Catecia sind irische Heilige. Eine Identifizierung scheint schon der ungleichen Zahl wegen und des Mangels

spezieller Attribute halber ausgeschlossen. Auch steht die Gestalt, deren Buch die Inschrift pax trägt, über der Leisteninschrift spes.

Der Aufsatz — Höhe 1,50 m; Höhe der Predella 40 cm.

Das «Predella»-Brett ist von einem stark reliefierten Rahmen umzogen, der nur unten linienhaftes Ornament trägt.

Die Motive sind die gleichen orientalischen, die wir auf dem oberen Antependiumsrand sahen: Leoparden, geflügelte Vierfüßler und Vögel; an den Seiten und unten Rankengeflecht. In der Mitte der Predella thront Christus in einem Kleeblattbogen, der sich über die Predellaleiste erhebt und die Inschrift hat: «ego svm lvx mvndi dicit dominvs». Seine Füße ruhen auf den Köpfen zweier Leoparden. Er hält ein offenes Buch mit der Inschrift: «ego svm via veritas et vita» in der Rechten und segnet mit der Linken. A und Ω flankieren seinen Kopf. Die Torpfosten sind reliefiert mit Wellenranken. Statt der Kapitelle sind zwei Runden mit Nacht- und Tagbrustbilder eingeführt.

Rechts und links stehen in der Predella je sechs Apostelgestalten in romanischen Rundbögen. Unter ihnen zieht sich ein Inschriftstreifen hin mit diesem Inhalt:

«omibvs exvtis res et tva ivssa secvtis qve fverit merces dic rex qui cvncta coherces ante mevm vvltvm cvm nil remnebit invltvm.»

Die Apostel tragen ein Buch oder Tafel, Petrus links von Christus (ausgezeichnet durch einen stärker ornamentierten Heiligenschein) einen Schlüssel, der vierte Apostel von Christus links trägt ein Kreuz.

Ueber Christi Bogen erhebt sich ein Kreuz mit Kruzifixus, dessen Schurz völlig ornamental gestaltet ist; unter dem Gekreuzigten steht ein Engel.

Das Kruzifix wird von einem Rundbogen umschlossen, der auf den Predellaenden sich erhebt; die Verbindung geschieht je durch ein großes Rund, das oben und unten wieder von je zwei kleinen Runden eingefaßt wird. Die beiden großen Runden stellen dar: links einen bärtigen Mann mit einer kleinen Figur, die auf seinem rechten Beine sitzt, rechts Abraham, der Isaak am Knie gepackt hält, in der anderen Hand ein Schwert schwingt, links davon unten ein Widder. Die acht kleinen Runden enthalten orientalische Tiermotive und sechs nicht identifizierbare Heiligenbrustbilder.

Der Bogen selbst besteht aus dreifacher Rundung: innen ein breiter, rankengeflechtornamentierter Streifen, dann ein Tau, dann ein Inschriftrahmen, dessen Inhalt lautet:

in crvcis hoc signo dantv(r) medicamento ligno hic sanatvr homo qvi traxit vvlnera pomo qvalia cernis homo pro te crvciamina porto credito nec dubita mors mea vita tua absq noticia creatoris svi omnis homo pecvs.»

Obenauf als Bekrönung: sieben Torbögen nach der Mitte zu größer werdend, in der Mitte Christus in der gewohnten Stellung sitzend, flankiert von Maria und Johannes, Cosmas, Damianus und zwei knieende Engel. Ueber den Köpfen stehen in den Rundbögen ihre Namen, außer bei den Engeln.

Auf die Gleichartigkeiten mit dem Broddetorp-Antependium ist bei den einzelnen Motiven schon hingewiesen worden.

Unterschiede bilden die Verwendung der orientalischen Motive der Runden, ein stärkeres Streben nach Reliefwirkung und Verwendung zahlreicherer Reliefs, so am Rand. Wir haben es hier offenbar mit einem späteren Werk desselben Meisters zu tun.

DAS ANTEPENDIUM IN LYNGSOE[1].

Höhe 1,01 m, Breite 1,43 m. Felder: Höhe 29 cm, Breite 19,5 cm. Felder mit eingeschriebenem Rund: Höhe 31,5 cm, Breite 47,5 cm.

Ein breiter, einfacher, linear-ornamentierter Rand umzieht die obere Seite und die beiden Seitenränder; er fehlt unten. In der Mitte sitzt Maria, mit dem Kind auf ihrem rechten Oberschenkel, auf einem mit Polster belegtem Stuhl mit hoher viereckiger Rücklehne; Maria hält die segnende Hand Christi. Die Umrahmung dieses Feldes ist sechseckig, oben und unten spitz zulaufend.

In einem Halbrund darüber das Brustbild Christi mit Szepter und Weltkugel. Die gleiche Gestalt kehrt darunter wieder, mit etwas veränderter Handhaltung.

Seitlich in gleicher Höhe Mariens stehen im Rund je eine Gestalt, links Moses mit Gesetzestafeln und Schriftband, rechts Paulus (?) mit Zweig und Schriftband. Ueber und unter diesen Runden befinden sich viereckige Felder mit je einer Apostelgestalt; im ganzen also acht Apostel. Sie haben alle Schriftbänder in der einen Hand und machen mit der andern Gesten, wie sie aus byzantinischen Werken

[1] Abb. in Hildebrand, »Sveriges Medeltid« III, 261 ist z. T. falsch. — cf. C. G. [illegible] »Svenska konsthistoria för medeltiden« S. 545.

geläufig sind. Bei dreien ist der Arm durch einen von der Schulter zur Hüfte laufenden Ueberwurf wie angebunden und nur die Hand erscheint frei. Bei fünf Figuren sind die Mantelenden seitlich gelupft. Die Apostel tragen, außer dreien unten, lange lockig herabfallende Vollbärte.

Die zwischen den Leisten freibleibenden Räume werden von alternierenden Ranken mit breiten Blüten ausgefüllt, deren Blätter an den Enden leicht umgeschlagen sind.

Eine zeitliche Einordnung würde das Oelst-Antependium zur Hilfe nehmen. Die Falten der sitzenden Madonna am Bein und des thronenden Christus, bezw. des rechts oben sitzenden Joseph, haben die gleiche Bildung vorn und an den Seiten. Andererseits ist die Bildung der Augen verschieden: in Lyngsoe älter, mehr an die Wulste von Brodde-torp erinnernd. Zum Vergleich kann man auch das Antependium in Komburg heranziehen, das gleichfalls byzantinischen Formeinfluß zeigt und der Tradition nach ca. 1130 gestiftet wurde, das aber noch ganz wulstige Augen zeigt, also älter sein wird, als das in Lyngsoe.

So wird man dieses Antependium kurz vor 1150 ansetzen.

DAS ANTEPENDIUM AUS OELST[1].

Höhe 1,35 m, Breite 1,82 m. Felder: Höhe 19,5 cm, Breite 18,5 cm.

Die Umrahmung ist die gleiche wie bisher, nur ist der Taustreifen verdoppelt worden. Die Inschrift des äußeren Rahmens lautet oben von links nach rechts:

«a viciis a delicti plebs labelatvatvr dvm lacrimas offertet mvndo corde precatvr nexv solvvntvr precibvs cvlpe morivntvr semper habete cvsi (?) sapis precv ap . . .»

Seitlich links:

«inferni clavstra inetrans concendit ad astr . . . c»

In den Ecken befinden sich die Evangelistensymbole, über Christus das Kreuzlamm, unter Christus ein Blattornament-Medaillon. Die Mitte der Tafel nimmt in einer vierblätterigen Mandorla Christus auf einem Regenbogen thronend ein; er hält die Linke segnend vor sich, in der Rechten ein Buch, dessen Beschlagnägel sichtbar sind.

Die innere Schräge des umlaufenden Rahmens enthält die Inschrift:

«qe sede maiestatis benedicat nos que teraque i patris.»

---

[1] Fotos cf. S. 99, Anm.

Die Reihenfolge der Tafeln ist nicht der historischen Zeitfolge gemäß. Ihr Inhalt ist von links nach rechts gesehen folgender:

1. Herodes erteilt den Befehl zum Kindermord. Rechts ein sitzender König mit dem schräg geneigten Schwert in beiden Händen. Links ein Soldat stehend.

2. Einzug in Jerusalem. Christus auf einem Maultier; er segnet und hält ein Buch. Links in Schulterhöhe ein Blattornament.

3. Geburt. Maria im Bett, das fast parallel zur Bildfläche steht; die linke Hand an ihrer Backe, die Rechte mit Segensgestus auf der Bettdecke liegend. Darüber die Krippe mit dem Kind, darüber die Tierköpfe.

4. Joseph sitzt rechts, geradeaus en face blickend, die Linke offen gegen die Brust gelegt, die Rechte auf einen Stock gestützt, links ihm zugewandt steigt ein Engel in die Höhe, die Linke erhoben.

5. Anbetung der Könige. Zwei Könige, frontal gesehen, tragen Geschenke.

6. Kindermord. Ein Soldat und eine Frau halten zwischen sich ein Kind; der Soldat holt mit seinem Schwert zum Schlag aus; zwischen beiden liegen zwei Kinder mit abgehauenen Köpfen.

7. Golgatha. Sonne- und Mondscheibe über den Kreuzesarmen. Maria mit vor der Brust gefalteten Händen links, Johannes rechts, den Kopf mit der Linken stützend. Ueber den Kreuzarmen steht: Ihc Nazaren.

8. Das Grab Christi. Links ein Soldat lehnend, mit der Linken ein Schwert haltend, auf dessen Knauf sein rechter, den Kopf stützender Arm ruht. In der Höhe des Schwertknaufs zieht sich ein breiter Streifen quer durch das Bild mit der Inschrift: «Sepvlchrvm.» Unterhalb lehnt am Grab ein Schild. Rechts davon ein zweiter schlafender Krieger, sitzend, den Kopf auf die Hand gestützt. Ueber dem Grab ein Weihrauchgefäß schwingender Engel; rechts von ihm ist der Kopf eines Soldaten sichtbar und dessen Arm, der eine Fahne hochhält; links vom Engel wird wieder eine Lanze sichtbar.

9. Anbetung der Könige. Links sitzt Maria auf einem mit Kissen bedeckten Sitz. Auf ihrem rechten Knie das Kind, das mit der Linken segnend, die Rechte dem König entgegenstreckt, der in einer Art Knielaufschema von rechts kommend dem Kinde ein Gefäß reicht.

10. Verkündigung. Links steht Gabriel, ein Schriftband in der Rechten, mit der Linken segnend, rechts Maria mit gefalteten Händen.

11. Das Emmausmahl. Das Feld nimmt einen Tisch bis zur halben Höhe ein; über ihm die Halbfigur Christi flankiert von zwei Jüngern. Der rechtssitzende Jünger hält ein Messer und zeigt zu Christus gewandt mit der Linken auf eine Schale, in der Brote liegen. Christus segnet mit an sich gehaltener, gehobener Linken, und hält in der Rechten eine große Brotscheibe. Der linkssitzende Jünger hält in beiden Händen eine große Schale.

12. Links zwei Frauen, eng aneinander geschmiegt stehend, die Hände sprechend erhoben; rechts von ihnen ein Cherubim, der in seinen beiden Händen die Scheiben der Sonne und des Mondes hoch emporhält.

13. Christus vor der Hölle. Links Christus mit Kreuzstab, hält sprechend die Rechte empor; rechts von ihm unten zwei gekreuzte Bretter, die geborstene Tür der Unterwelt andeutend. Rechts davon eine Säule, in einer Schale endigend, umwunden von einer doppelköpfigen Schlange, deren Köpfe sich über der Schale befinden. Rechts davon in der Ecke der Satan, unten, gefesselt an Füßen und Händen, den Kopf nach rückwärts gewandt.

14. Christus in der Vorhölle. Christus zieht aus der durch eine viereckige Umrahmung angedeuteten Vorhölle drei Gestalten, deren dritte letzte mit einem Heiligenschein versehen ist.

15. Die Hirten sehen den Stern. In der Mitte ein Baum mit jederseits drei Zweigen mit spitzen Blättern; in eindrittel Stammeshöhe befindet sich je ein Zweig, auf ihnen jederseits ein Ziegenbock in voltigierender Stellung, auf den Hinterbeinen aufgerichtet; darunter wieder je ein Lamm. Flankiert von zwei Hirten, von denen der linksstehende die Kapuze zurückstreifend nach oben sieht, während der rechtsstehende die linke Hand hochstreckt in zeigender Bewegung. Unter dem ersten Hirten sitzt, vorzüglich wiedergegeben, ein Hund.

16. Der ungläubige Thomas. Links steht Christus; er streckt die Rechte hoch hinauf mit Sprechgestus, vor ihm in halbkniender Stellung Thomas, die linke Hand an die Seite Christi legend.

Die Gestalten sind in starker Plastik gegeben; die Höhe des Reliefs beträgt ca. 3 cm. Die Gestalten halten eine Ebene inne.

Die Gewänder zeigen nicht den vielgefältelten und gebauschten Stil von Odder etc.; sie sind gradliniger, einfacher, nüchterner.

Der Gesichtstypus ist schmal viereckig, gleichmäßiger gerundet und vornehmer. Die Augäpfel quellen nicht mehr vor. Die ganzen Augen sind klein und rundlich geworden.

Die Ornamentik ist von der Schräge des Mittelfeldes abgesehen (hier alternierende Wellenranke) lediglich geometrisch und palmettenhaft. Am beliebtesten: die Palmette im Halbkreis, oder ein Kreuz im Kreis, ähnlich wie auf der Nischni-Nowgorod-Tür. Die Ornamentik ist plastisch, abgesehen vom Mittelfeld.

DAS ANTEPENDIUM IN STADIL[1].

Höhe 0,96 m. Breite 1,49 m; Felder innen; Höhe 18 cm, Breite 10 cm.

Die Umrahmung wie gewöhnlich. Doch sind jetzt jederseits zwei Runden eingefügt mit Engelbrustbildern.

Die Inschrift des äußeren Rahmenrandes lautet:

«qvam cernis fvlvo tabvlam splendore nitentem plus nitet ystorie cognitione sacre pandit enim christi mysteria qe svper»,

dann links von oben nach unten und weiterhin unten:

«avrvm irradiant mvndis corde nitore suo ergo fide mvndes mentem si cernere lvcis gavdia divine qui legis ista velis.»

Die Umschriften der Runden von links nach rechts:

1. «hoc mathevs agens hominem generaliter implet»
2. «mvndvm percvrro domini conspectibvs asto»
3. Die Umrahmung der Taube ist neu und inschriftlos.
4. «qvid mir(vm praesens) cvm sit vbique devs» (die eingeklammerten Buchstaben sind in Stadil nicht erhalten, sondern nach den Inschriften des Sahl-Antependiums ergänzt)
5. «more volans aqvile verbo petit astra johanes.»
6. «thvra precvm celis fero mvna celica tris.»
7. «jvra sacerdocii lvcas tenet ore ivvenci.»
8. «protego pvgnantem vincentem ivre corono»
9. Die Umrahmung des Lamms ist neu und inschriftlos.
10. «terrigenis qvos pvgna ivvat ego fratribvs assvm»
11. «marcvs vt alta fremit vox per desera (= deserta) leonis»
12. «defero vota deo gemini commercia mvndi.»

Der Hintergrund ist reich ornamentiert.

Unter Christus in den Zwickeln stehen zwei Weihrauchgefäße haltende Engel, über ihm Engel mit Spruchbändern.

[1] [illegible] in «Samlinger til jydsk Historie og Topografi», 1. Reihe V, S. 184.

Die Felder halten links oben beginnend:

1. Drei Könige Geschenke haltend.

2. Maria mit Kind, beide frontal blickend; das Kind segnet.

3. Verkündigung. Michael mit Segengestus links, im Profil; Maria frontal, die Hände mit dem Rücken an ihre Brust pressend.

4. Begegnung. Maria und Elisabeth umarmen sich.

5. Zwei Apostel; sie halten jeder ein Buch; der rechtsstehende faßt seinen langen Vollbart.

6. Zwei Apostel; der linksstehende hält ein Buch, der rechtsstehende einen riesigen Schlüssel.

7. u. 8. Je zwei Apostel, jeder mit einem Buch.

9. Geburt. Maria im Bette liegend. Darüber rechts das Kind liegend, über dessen Kopf eine Taube schwebt, über ihr der Stern. Ueber dem Lager des Kindes die Tierköpfe.

10. Zwei Apostel (während die anderen frontal stehen) rechts hingewandt. Der Linksstehende hält ein Buch und hebt die Rechte anbetend, der andere hält ein Schriftband.

11. Zwei Apostel, jeder ein Buch haltend.

12. Darstellung. Links Simeon mit dem Christkind, dann der Altar und rechts Maria mit zwei Tauben.

Die flachreliefierte Ornamentik ist reicher als bisher. Es sind große feinverzweigte Blüten in Kreisen. In den Feldern füllen kleine ornamentierte Blättchen die freie Fläche aus. Auf dem Rahmen wechseln Medaillons mit sitzenden Gestalten — immer die gleichen — mit den Blütenmedaillons.

Die Falten sind weich und langgezogen, die Stoffe schmiegsam.

Die Plastik der Gestalten wächst nach oben hin.

DAS ALTARWERK IN SAHL[1].

1. Das Antependium. — Höhe 1,02 m, Breite 1,83 m.

Die Umrahmung ist die gewöhnliche dreifache, z. T. nicht mehr erhalten. Die Inschrift des äußeren Randes oben und rechts seitlich lautet:

---

[1] Foto: A. H. Vorbeck in Holstebro. — Eine schlechte Abbildung in »Samlinger til jydsk Historie og Topografi«, 1. Reihe V. Bd., S. 169; sie zeigt den jetzt nur fragmentarisch erhaltenen unteren Antependiumsstreifen völlig erhalten: restauriert nach den Aufzeichnungen des Tychonius (1. Hälfte des XVII. Jahrhunderts). — Eine nähere Beschreibung ebendort S. 169 u. 264, ist in Einzelheiten ungenau. — Fernere Abb. in »Damarks Riges Hist.« S. 802.

«rector celorvm dispensans ivs meritorvm factor terrarvm sanctarvm lvx animarvm;

dann links seitlich nach unten gehend und unten:

«cetvs apostolicvs per mortem a m(orte redemptvs) mortem condempnans residet cvm (ivdice regnans)» (vergl. die Anmerk. S. 117).

Die Zahl der Runden auf dem Rahmen ist die gleiche wie in Stadil; die Umschriften sind die gleichen, außer folgenden:

Nr. 11: statt «desera» steht hier «deserta»; Nr. 6: statt «muna» steht hier «munda»; die Umschrift des Lammes lautet: «misterio magno conclvditvs agnvs in agno»; die Umschrift der Taube heißt: «spiritvs hac specie nos innocvos docet esse».

In der Mitte Christus in einer ovalen Mandorla thronend zwischen A und Ω. Er segnet mit frei vorgestreckter Hand. In den Zwickeln außerhalb die Halbfigur je eines Engels.

Die Ornamentierung des Innenstreifens ist auf den horizontalen Linien ganz ähnlich der in Stadil, nur ist die dort in ganzer Figur sitzende Gestalt durch ein Brustbild ersetzt.

Die zwölf Seitenfelder enthalten die folgenden Szenen, reihenweise von links nach rechts:

1. Verkündigung. Gabriel steht mit Sprechgestus neben Maria; das Spruchband zwischen den Köpfen laufend, hat die Inschrift: «ave maria gracia».

2. Begegnung. Die beiden Frauen stehen mit Ergriffenheitsgestus nebeneinander; zwischen ihnen ein kleiner Baum, rechts von ihnen ein großer; diese Bäume sind hier und später nur durch Ritzungen angedeutet.

3. Geburt. Maria unten liegend; darüber links die Krippe mit dem Kinde und den Tierköpfen darüber; rechts Joseph, mit Kopfreif, in der Rechten ein Buch, die Linke auf den Stock gestützt.

4. Flucht. Maria in Dreiviertelprofil mit dem Kinde auf dem Esel sitzend. Links davon ein großer Raum, rechts steht Joseph, hat den Zügel in der Rechten und macht mit der Linken Gesprächsgesten.

5. Leidensweg. Christus, vollbärtig, die Hände gefesselt, steht links von zwei Kriegern, deren einer ihn am Kopf packt, deren anderer an den Fesseln zieht.

6. Golgatha. Christus, vollbärtig, die Augen halb geschlossen, zwischen Maria und Johannes.

7. Darstellung im Tempel. Maria und Simeon (mit langem wallendem Bart) halten das Christuskind über einem reich ornamentierten Altar.

8. Drei Könige nebeneinander stehend, Geschenke bringend; der erste und dritte König tragen ein rundes Gefäß, der mittelste einen Kasten. Der zweite trägt sein Geschenk mit beiden Händen, während die beiden anderen je eine freie Hand haben, mit der sie Gesprächsgesten machen.

9. Maria mit dem Christuskind, sitzend zwischen zwei stehenden Frauen; Maria hält in der erhobenen Linken einen runden Gegenstand, nach dem das Kind seine Hand ausstreckt.

10. Die Synagoge mit verbundenen Augen, links eine umgekehrte Fahne haltend, rechts von Moses am Handgelenk gefaßt, der ein Schriftband trägt; zwischen beiden Gestalten am Boden ein kronenartiger Gegenstand.

11. Frauen am Grab. Ueber dem Grab sind die Halbfiguren eines Engels der mit der Linken Christi Leichentuch zeigt und mit der Rechten den Sprechgestus macht und die Gestalten dreier Frauen sichtbar, die Gefäße an langen Ketten tragen.

12. Vorhöllenszene. Christus steht links und faßt eine von drei rechtsstehenden Personen, unterhalb deren der Satan gefesselt sitzt; rechts und links von diesen sind noch zwei Gesichter (von Dämonen?) sichtbar.

In der unteren Reihe sitzen in jedem der sechs Felder zwei Apostel mit Büchern und Sprechgesten, meist einander zugewandt; Petrus ist durch sein Attribut kenntlich.

Die abgeschrägten Flächen des Mittelfeldes enthalten die folgende Inschrift innen: «omnipotens vnvs tres svnt non omnipotentes non di non domini dominus tres et devs vnvs singvla discernens devs idem cvncta gvbernans»; außen: «qve svnt qve vivvnt vita qvecvnqve moventvr vivifico moveo contineo foveo extima complectens penetrans simvl intima svbter cvncta svper cvncta cvncta mov(eo unlesbar). Auf der Schräge des linken Randes ist eingeritzt: «est devs stabilis».

Der Stil der Figuren widerspricht einigermaßen dem fein und reich durchgebildeten Ornamente der Umrahmung und dem Reichtum an schmückenden Medaillons. Die Gewandung zeigt die Lockerheit, wie in Stadil, ist aber in der Fältelung härter. Die Silhouette der Figuren ist beträchtlich schmäler und enger. Die Gesichter sind roher und altertümlich. Die Augen sind vor allem weiter und runder, als wir dies auf den letzten Werken sahen. Die Bartbehandlung ist roh und schematisch. Die Durchbildung der Figuren im Einzelnen ist ungleichmäßig; ihre Plastik nimmt von unten nach oben hin zu. So macht der figurale Schmuck zunächst einen erheblich

älteren Eindruck, der aber immermehr schwindet, je näher man die Einzelheiten betrachtet: die reichgestickten Säume der Christusgestalt, die Frauen am Grab mit ihren ausgezeichnet durchgebildeten Gesichtern und die starke Plastik der Figuren. So wird man an einen Meister der gleichen Periode wie in Stadil zu denken haben, der aber geringwertiger war, als die Künstler jenes Antependiums. Man braucht zum Beweise der Minderwertigkeit nur auf die Arme der Apostel oben in der «Predella» und auf die Beinstellung der untensitzenden Apostel hinzuweisen.

Vom selben Meister stammt auch der Altaraufsatz, der der interessanteste seiner Art ist.

Die Höhe der «Predella» 0,50 m — die Höhe des Rundbogens innen gemessen, von der Predella bis zum Innenrand: 1,20 m, die Höhe des ganzen Aufbaues von der Mensa bis zur Spitze des Aufbaues 2,37 m.

Die «Predella» samt den Türmen, die neben den Rundbogen aufstreben, ist nach Art einer mit fünf Toren durchbrochenen Stadtmauer gestaltet. Im mittelsten der drei inneren Tore, die mit Zinnen und darauf gesetztem Dreiecksgiebel gekrönt sind, zu dessen Seiten weitere kleine Türme sich befinden, thront Christus, buchhaltend und segnend. Die Breite seines Tores samt der Pfeiler beträgt 30 cm. Die Inschrift über ihm lautet: «maiestas digna dvlcis veneranda».

Seitwärts flankiert ist dies Tor durch je zwei Apostelfiguren, ohne Attribute, nur mit Spruchbändern oder Büchern.

Seitwärts erheben sich, darauffolgend, zwei mittlere Tore, deren Mittelgeschoß, ebenso wie das der zwei weiteren Türme, an den Enden der Predella, in einem halbrunden Fenster die vier Erzengel (Gabriel, Raffael, Michael, Uriel) im Brustbild zeigt. In jedem dieser vier Tore steht unten ein Apostel; und zwischen den Endtürmen und mittleren Toren stehen wieder je zwei Apostel (wie jene seitlich von Christus), so daß also der Coetus apostolicus vollständig ist. Ueber den Aposteln und Erzengeln stehen ihre Namen auf den Schrägen der Bögen [1].

Ueber dem Turm Christi erhebt sich der Kruzifixus. Die Kontur seiner Gestalt ist unruhig, die Hüfte stark nach links ausgebogen und seine Augen sind halb geschlossen. Ueber den mittleren Toren erhebt

[1] Die Namen nennen die Jünger: Sanct Mathias, Mateus, Jacobus, Sanct Jacob, Andreas, Petrus, Paulus, Johannes, Sanct Thomas, Simon, Philippus, Bartholomeus, Sanct Bartholomeus; die doppelte Nennung macht die Beziehung unmöglich.

sich je eine fünfeckige (nach oben spitz giebelartig zulaufende) Platte mit je einer Heiligenfigur, links ein Spruchband haltend, rechts die Arme über der Brust gekreuzt: Johannes und Maria.

Aus den höher strebenden Ecktürmen erhebt sich der Bogen, in dessen Mitte obenauf ein Kuppelbau sich befindet, vor dem drei Gestalten mit Spruchbändern sitzen; die mittelste Gestalt ist weiblich und auf ihrem Spruchband steht: «sapientia». Sie wird flankiert von zwei bärtigen Männern.

An den Seiten ist der Bogen flankiert von zwei Türmen, die ebenso wie der Aufbau hinaufragen. Sie tragen je ein Bild: links Isaaks Opferung, nur die beiden männlichen Gestalten zeigend, rechts Michael auf dem Drachen stehend.

Der Bogen selbst ist der gewöhnliche dreifache, ohne Inschrift.

DAS ANTEPENDIUM AUS TVENSTRUP.

Höhe 0,94 m, Breite 1,65 m. Felder: Höhe 18 ½ cm, Breite 18 cm.

Die Umrahmung wie gewöhnlich. — Von den Runden in den Ecken haben sich erhalten: links oben der Matthäusengel als vollbärtiger Mann in Halbfigur, dann die Taube oben und das Lamm mit Kreuz und Fahne unten in der Mitte.

Eine Inschrift läuft oben und seitlich links, sie lautet links seitlich:

«(h)vic maiestati svmmeqve»

dann oben:

«simvl trinitati sint et servire parati eccl».

In der Mitte der Tafel sitzt auf massivem Sitz Christus, die Linke segnend vor sich haltend, mit der Rechten ein Buch haltend, zwischen A und Ω. Die Mandorla ist vierblättrig. Die Evangelistensymbole, von denen der Lukasstier besonders gut ausgeführt ist, stehen in den Zwickeln außerhalb. Der Löwe fehlt.

Die Reihen der Felder enthalten:

1. Verkündigung. Gabriel mit Schriftband und Stab tritt von links auf Maria zu, die rechts steht, die Hände emporhebend.

2. Begegnung. Maria und Elisabeth umfassen sich.

3. Geburt. Maria liegend parallel zum Bildrand. Sie hebt ihren rechten Arm zum Christkind, das darüber liegt; eine Krippe fehlt; das Kind streckt die Linke segnend aus. Darüber die Tierköpfe. Rechts davon Joseph, das linke Bein über das rechte gelegt, den Kopf auf dem Arm, den Arm auf das Knie des emporgezogenen Beines stützend.

4. Die drei Könige zu Pferde. Der am weitesten rechts reitende zeigt nach oben.

5. Fehlt.

6. Zwei Könige stehen mit Geschenken in den Händen.

7. Links ein König, halbkniend, hält ein kronenartiges Rund hoch. Rechts Maria mit dem Kind, dessen Segensgestus sichtbar ist.

8. Fehlt.

9. Bethlehemitischer Kindermord. Ein Krieger und eine Frau halten eine kleine nackte Gestalt, er holt zum Schlag aus.

10. Darstellung im Tempel. In der Mitte der Altar, links Maria und rechts Simeon. Maria hält das mit seiner Rechten segnende Kind in den Armen. Simeon in schreitender Stellung hebt beide Arme zum Kind empor (ohne es zu berühren).

11. Befehl zum Kindermord. Rechts sitzt Herodes, das Schwert auf den Knien, die Rechte sprechend erhoben, zu einem Krieger gewandt, der links von ihm steht, sich mit beiden Händen auf sein Schwert stützend.

12. Taufe. Links steht Johannes der Täufer in rauhem Fell, die Hände sprechend und segnend zu Jesus erhoben, der im Wasserberg frontal, die Hände flach seitlich ausstreckend, steht.

Das Relief der Figuren ist nicht so stark wie in Oelst; die Köpfe ragen ein wenig weiter hervor als die Körper und sind fast vollständig vom Reliefhintergrund gelöst. Sie sind ganz vortrefflich gearbeitet, zum Teil von starker Durchgeistigung, so der Krieger vor Herodes. Die Falten sind weich und nachgiebig gearbeitet.

Die Ornamentik ist ganz flaches Relief. Auf den horizontalen Streifen: Halbkreise, die feine, langwuchernde Blüten in sich schließen, deren Blätter über die Halbkreise hinausgreifen und sie umfassen. Auf den vertikalen Streifen: alternierende Wellenranken mit kleinen orientalischen Tieren.

Es sind außer diesen vollständig erhaltenen Antependien noch einzelne Tafeln vorhanden, die ehemals zu einem Antependium gehört haben werden.

In BERGEN hat Bendixen zwölf Tafeln in der Art eines Antependiums zusammengesetzt und in seinen Berichten 1889 und 90 abgebildet und eingehendst beschrieben. Jedoch ist die Zusammenfügung, wie Bendixen selbst sagt[1], zweifelhaft. Die Platten selbst stellen dar:

[1] 1890, S. 9.

1. Die Verkündigung.
2. Drei Könige Geschenke bringend und Maria mit dem Kind und ein Prophet (?).
3. Steinigung des Stephanus.
4. Christus in der Mandorla zwischen vier Aposteln und Maria einerseits und Johannes und drei Aposteln andererseits.
5. Der Kruzifixus zwischen Maria, Johannes und zwei Heiligen.

Wie die Stücke inhaltlich verschieden sind, so auch äußerlich und stilistisch; die mittelste Reihe mit dem thronenden Christus ist doppelt so hoch als die untere mit dem Kruzifixus, ein Verhältnis, das sonst nirgends vorkommt. Selbst die mittelste Apostelreihe gehört nicht zusammen, wie die nur auf einigen Platten vorhandenen Bogen zeigen. So können, allein schon der Größe nach, nur die Figuren der Mittelreihe für Antependien in Betracht kommen; aber auch von ihnen müssen noch die beiden Christus zunächst stehenden Platten ausgeschieden werden, da sie nicht, wie das sonst immer üblich ist, ihre Gestalten durch Bögen voneinander trennen. So daß von zwölf Tafeln nur der Christus der Mitte und fünf Apostel für ein Antependium übrig bleiben.

Der Stil weist auf 1140—70.

Wir hatten eine Reihe von interessanten Werken vom Anfange des 12. Jahrhunderts bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts vor uns. Die stilistische Entwicklung, die wir sahen, ging in vier Stufen vor sich.

1. Der linienschnörkelhafte Stil in Sindbjerg; er wird freier und plastischer in Tamdrup (ca. 1120).

2. Der plastischere, aber immer noch die jäh bewegte Linie als Hauptmittel verwendende Stil der Meister von Odder, Broddetorp und Lisbjerg (ca. 1140—60).

3. Der vollkommen plastische Stil mit einer gewissen Härte der Linienführung verbunden und zum Teil an byzantinischen Vorbildern orientiert: in Oelst und Lyngsoe (ca. 1150—80).

4. Der plastische Stil mit vollkommener Weichheit und Feinheit der Gewandung verbunden; so im Tvenstrup-Antependium, in Stadil und Sahl[1] (ca. 1200).

Die Augen wandeln sich: Aus großen ovalen ringumzogenen Wulsten, starr und ohne Geistigkeit, werden kleine, rundliche, klug blickende menschliche Augen.

[1] Diese Entwicklung hat (für Nr. 1 u. 4) ihre Parallelerscheinung in Italien: in den Antependien von Città di Castello u. Cividale.

Die Komposition zeigt von Lyngsoe, Tvenstrup und Oelst abgesehen, immer das Bestreben, die Fläche zu füllen, sei es auch nur mit Hilfe aufgenagelter Plättchen.

Die Blattornamente werden reicher und zersplitterter und greifen mit feinen dünnen Armen schließlich über die Umrahmung hinaus.

Die Datierungen der Werke sind nur annähernd gemeint. Von einer bestimmteren Fixierung kann bei dem heutigen Zustande der Denkmäler-Publikationen[1] der nordischen Reiche vorläufig nicht die Rede sein.

Schulzusammenhänge mit fremdländischen Werken waren wir nicht in der Lage aufzufinden. So müssen die besprochenen Werke als einheimisch-nordische Arbeiten gelten. Wenngleich die irischen Heiligennamen des Lisbjerger Antependiums englischen Import dieser engeren Gruppe nicht unmöglich erscheinen lassen.

[1] Eine größere Lichtbild-Publikation der Altarwerke des Kopenhagener Museums wird von der Direktion des Museums vorbereitet. Es mußte daher auf die Abbildung von Totalbildern im vorliegenden Bande verzichtet werden.

ORTSVERZEICHNIS.

Aachen 25. 69.
Aardal 60 ff.
Airvault 37.
Allendorf 69.
Amiens 54.
Anagni 52.
Angers 37.
Arezzo 77.
Ascoli-Piceno 53.
Asti 38.
Avenas 37.

Bagnocavallo 15.
Bagnols 16.
Barcelona 26, 30, 31.
Bardone 37.
Basel 40.
Beaumont 55.
Bergen 106. 122.
Berlin 49. 56. 76.
Bern 49, 63.
Biscopskulla 48.
Bologna 78.
Boren-Arnis 69.
Bourganeuf 37.
Brauweiler 45.
Broddetorp 33. 41. 104.
Burg 69.
Burgos 58.
Buxtehude 72.

Carrière-St. Denis 40.
Champnol 64.
Cismar 74.
Città di Castello 38.
Cividale 16. 38.
Cluny 26. 40. 75.
Coblenz 60.

Dijon 76.
Dobberan 69 f. 72 f.
Dornberg 69.
Dresden 62.

Eckwaldt 35.
Eid 60 f.
Eger 50.
Erfurt 45. 69.

Ferentillo 16.
Florenz 66. 79.

Ganthem 67.
Gerona 67.
Goess 50.
Gol 47.
Göttingen 70.
Goslar 49. 50.
Grabow 69. 71 f.
Grandmont 37. 40.
Gundorf 69.

Halberstadt 64.
Hamburg 69. 71 f.
Hammer 60 f. 69.
Hauge 60 f.
Heiligengrabe 50.
Hellewadt 35.
Helmstedt 49.

Kaiser Friedrich-Museum Berlin 49 56f. 75.
K[illegible] 52.
K[illegible]nger 63.
K[illegible]ns 60.
Kloster-Neuburg 75.
K[illegible]
St. Ursula 35.
D[illegible] 62. 69. 74 f.
K[illegible]burg 35.
K[illegible]penhagen 60. 62. 68. 90 ff. 102
K[illegible]strotina 4. 48. 60.
K[illegible] G[illegible]rbe-Museum Berlin 49.

L[illegible]dskrohen 69.
L[illegible] Mans 19.
L[illegible]rau 31.
L[illegible]mburg 25.
L[illegible]sberg 34. 42. 105.
London 59.
Loysta 67.
L[illegible]ehnenkloster 73.
L[illegible]ne 4[illegible].
Lüneburg 24. 50.
Lüttich 44.
Luxemburg 6.
L[illegible]gano 2. 112.
Lyster 60.

Maestricht 45.
Magdeburg 69.
Malmö 60. 65.
M[illegible]burg 57.
Marcilly-sur-Eure 54.
Marienberg 49.
Marienstatt 60. 74.
Marseille 37.
M[illegible]n 56.
Monte Cassino 27.
Mainz 65.
M[illegible]ar 66.
München 69.
Münster 35.

N[illegible]ne 64.
Nedstry[illegible] 60.
S[illegible] f.

O[illegible] 61.
O[illegible] 52.
O[illegible] 32. 70.
O[illegible] 2. 3.
O[illegible] 7.

Pampelona 58.
P[illegible] 12.
Paris (Louvre) 64.
Parma 38. 53. 56.
Perugia 55.
Petershausen 22.
Pisa 52. 65. 78.
Pistoja 65. 78.
Prag 51.
Prato 65.

Quern 35.

Ravenna 7.
Regensburg 56.
Reims 20. 57.
Riesby 109.
Roeldal 60.
Rom:
vestes altaris 5 ff.
Edelmetallschmuck 18 f.
St. Agneskirche 5.
St. Maria del Priorato 24.
St. Paulskirche 20.
St. Peterkirche 77.
Rosenheim 57.
Rossow 69.

Sadenbeck 63.
Sahl 33. 42. 117.
Salerno 27.
Salzburg 63.
Samnanger 60.
Schleswig 74.
Sens 23.
Siena 51. 55. 76. 77. 79.
Silos 58.
Sindbjerg 32. 97.
Soest 49. 54. 63. 69.
Stadil 30. 116.
Stavelot 43 f.
St. Denis 20. 37. 49. 54. 75.
St. Gallen 19.
St. Germain-des-Prés 55.
S. Miguel in Excelsis 58.
St. Riquier 19.

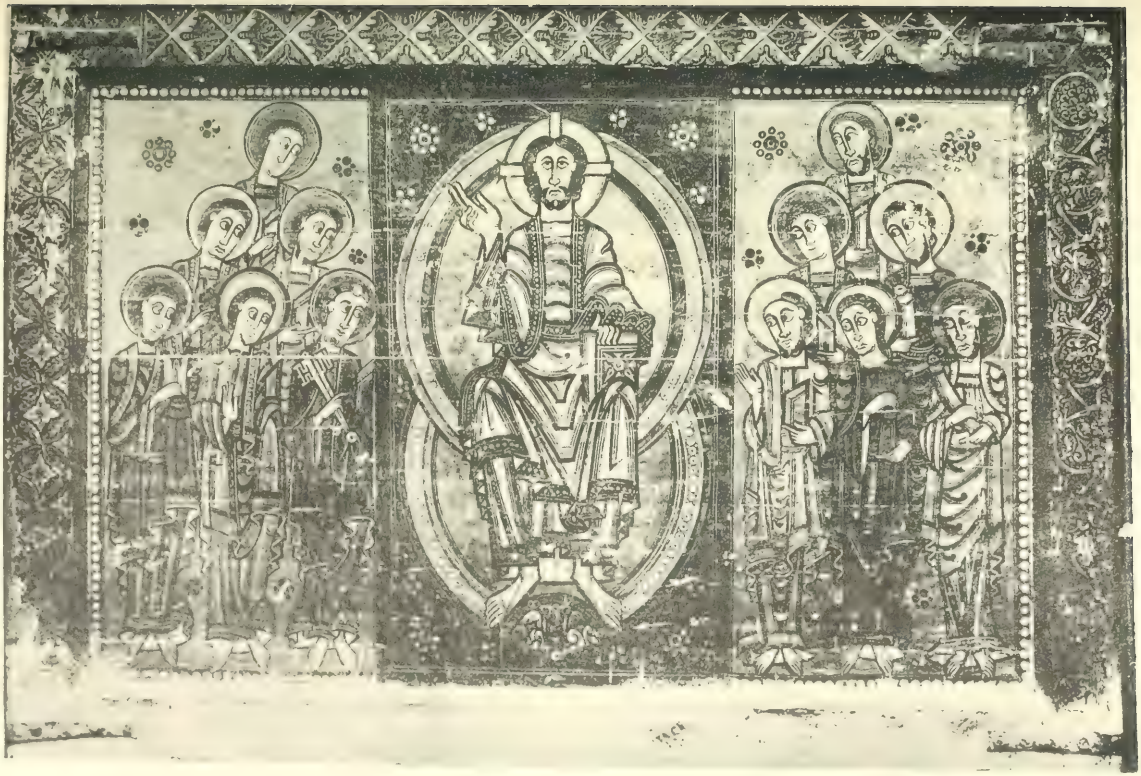
Tandrup 33. 99.
Tempzin 69.
Teterow 69.
Tjugum 60.
Torcello 15.
Treviso 65.
Troyes 54.
Tvenstrup 34. 121.

Valcabrero 54.
Veglia 52.
Venedig:
«Pala d'oro» 21 f. 40. 70.
Antependium 53.
Verona 65.
Vescovio 27.
Vich 25. 26. 27. 30. 31. 59, 66.
Wernigerode 50.
Worms 56.
Xanten 22.

BERICHTIGUNGEN.

S. 17 Zeile 5 von oben lies: Kana.
S. 38 Zeile 12 von oben lies: Città di Castello.
S. 53 Zeile 23 von oben ist hinter Taufe «Versuchung» einzufügen.

TAFELN

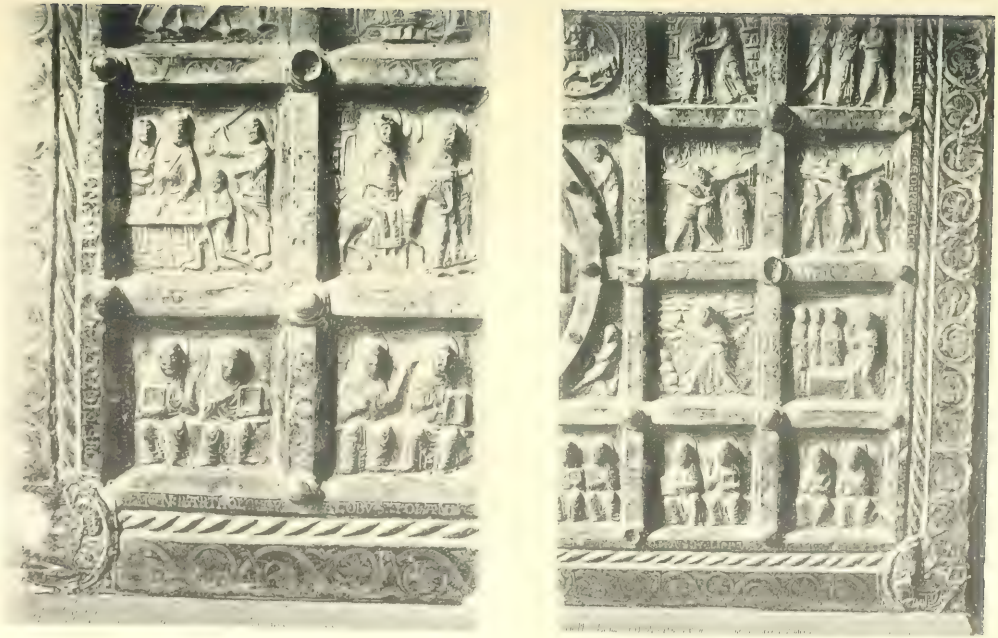


Antependium in Barcelona (Museum).

Antependium in St. Quirin (Luxemburg).

1. Aufsatz aus Odder.

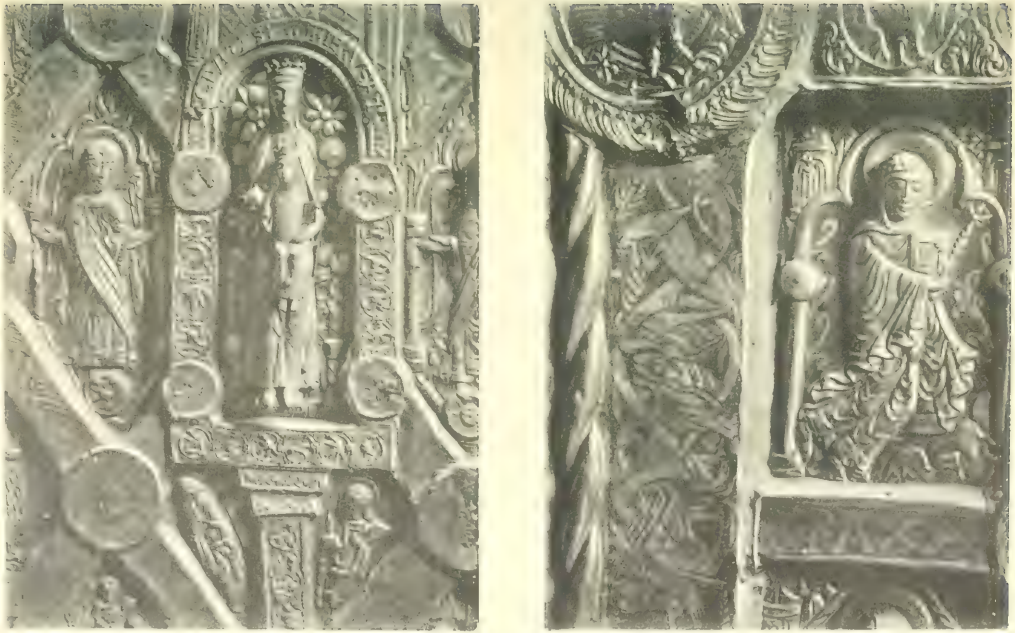
2. Antependium aus Sindbjerg.



Antependium aus Broddetorp.

1. Antependium aus Broddetorp.

2. Antependium aus Biscopskulla.

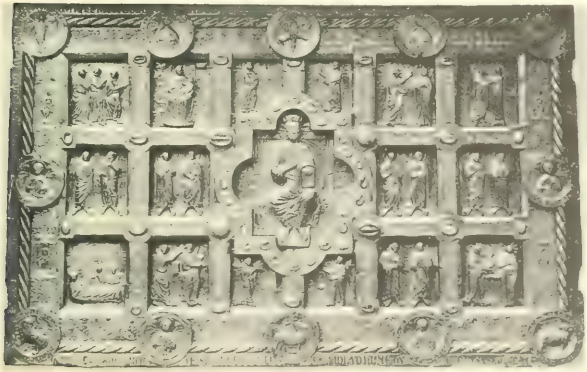


Antependium aus Lisbjerg.

Antependium aus Lisbjerg.

Antependium in Lyngsoe.

1. Antependium aus Oelst.



2. Antependium in Stadil.

Antependium in Stadil.

Antependium in Stadil.

Antependium in Sahl.

Altarwerk in Sahl (modern zusammengefügt).

Antependium in Sahl.

Antependium aus Tvenstrup.

Antependium aus Tvenstrup.

1404 4

NA
5060
S84

Sydow, Eckart von
Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY